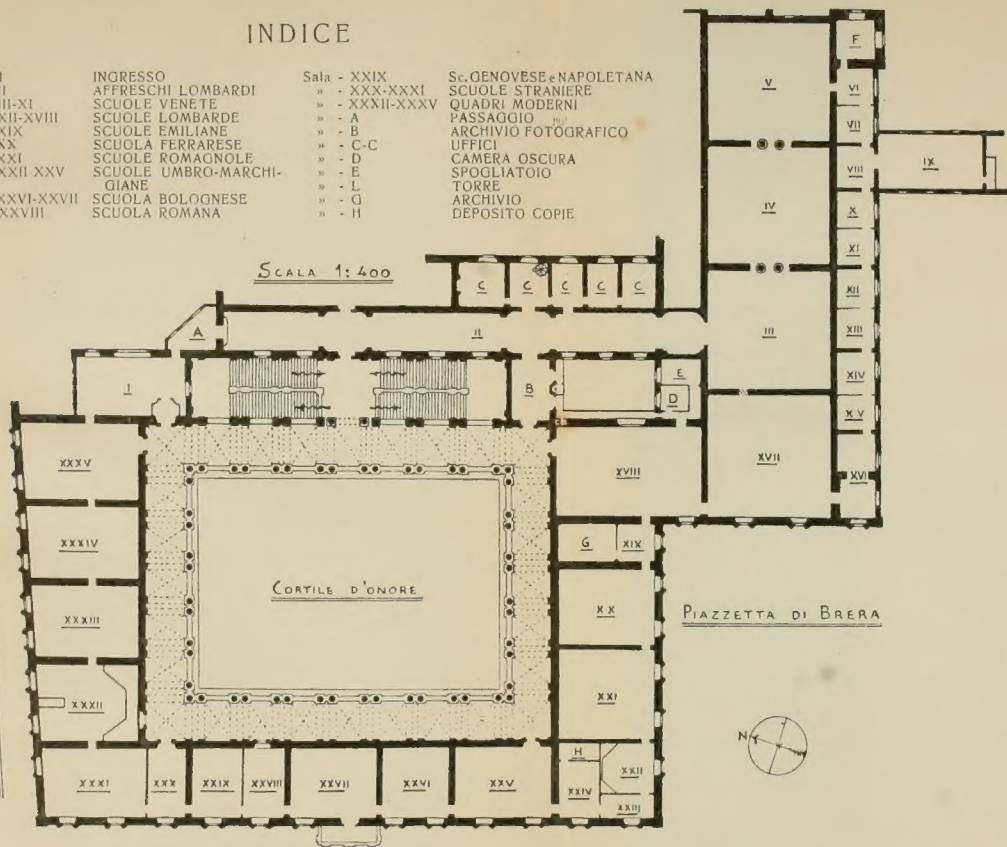
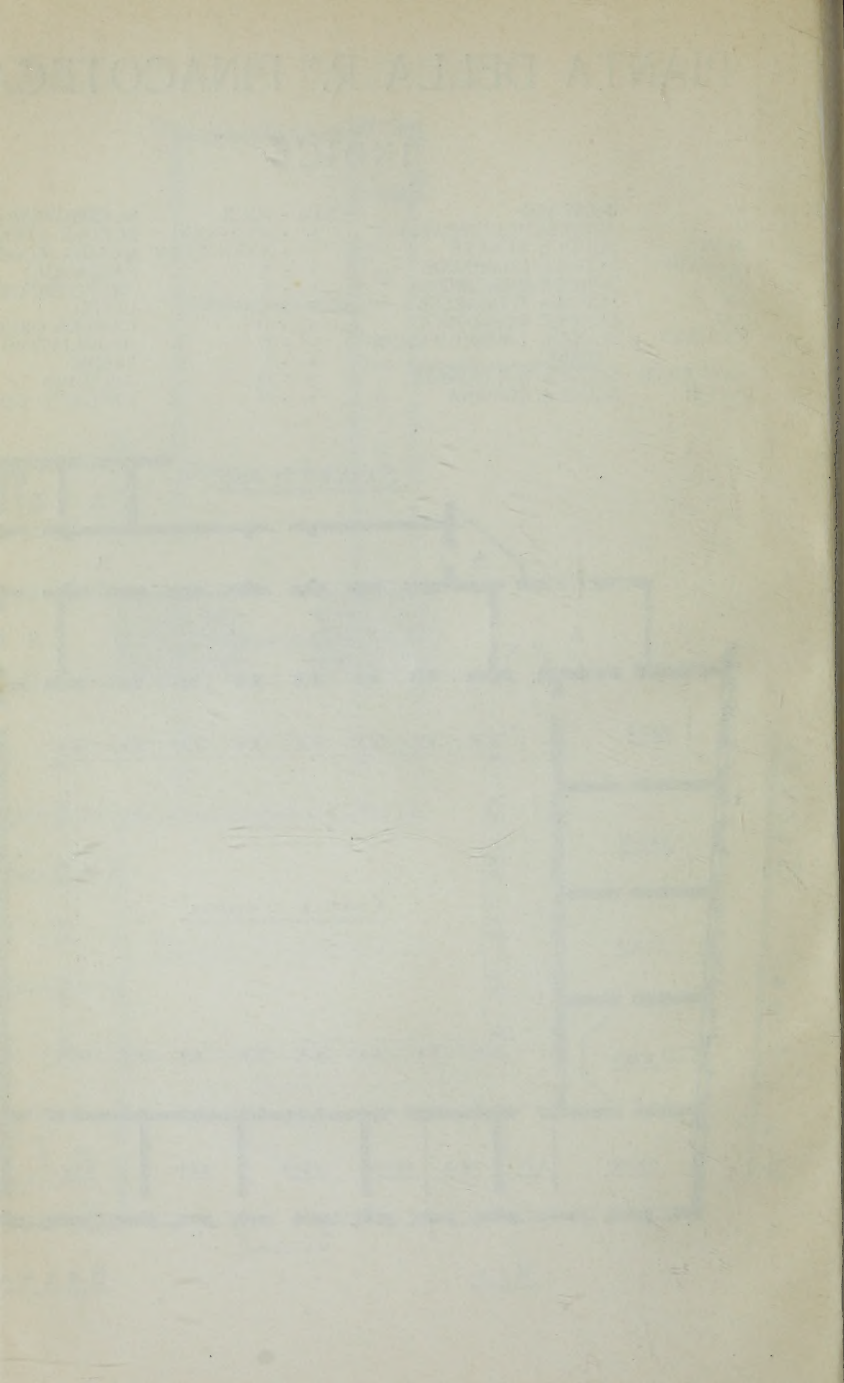
PIANTA DELLA R.A PINACOTECA NAZIONALE DI BRERA
INDICE
Sala - I INGRESSO
» - II AFFRESCHI LOMBARDI
» - III-XI SCUOLE VENETE
» - XII-XVIII SCUOLE LOMBARDE
» - XIX SCUOLE EMILIANE
» - XX SCUOLA FERRARESE
» - XXI SCUOLE ROMAGNOLE
» - XXII-XXV SCUOLE UMBRO-MARCHIGIANE
» - XXVI-XXVII SCUOLA BOLOGNESE
» - XXVIII SCUOLA ROMANA
Sala - XXIX Sc. GENOVESE e NAPOLETANA
» - XXX-XXXI SCUOLE STRANIERE
» - XXXII-XXXV QUADRI MODERNI
» - A PASSAGGIO
» - B ARCHIVIO FOTOGRAFICO
» - C-C UFFICI
» - D CAMERA OSCURA
» - E SPOGLIATOIO
» - L TORRE
» - G ARCHIVIO
» - H DEPOSITO COPIE
SCALA 1:400
CORTILE D'ONORE
PIAZZETTA DI BRERA
VIA FIORI OSCURI
VIA BRERA
N

R. PINACOTECA DI BRERA

N. 472. RAFFAELLO SANZIO:
LO SPOSALIZIO DELLA VERGINE.

CATALOGO

DELLA

R. Pinacoteca di Brera

DI

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

CON CENNO STORICO

DI

CORRADO RICCI

BERGAMO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — EDITORE

1908

CENNO STORICO

I.

Nel maggio del 1903, finito il riordinamento della R. Pinacoteca di Brera, ci eravamo messi a compilare il catalogo storico e descrittivo de' suoi dipinti, quando, arrivati a un centinaio di schede appena, dovemmo abbandonar tutto per assumere la direzione delle Rr. Gallerie di Firenze. Limitatici allora al compimento della storia della Pinacoteca stessa (*), lasciammo al conte dottor Francesco Malaguzzi Valeri di riprendere e condurre in porto il paziente e lungo, ma gradito e utile, lavoro ch'egli ha fatto

..... con dottrina e con volere insieme.

Così anche un' altra galleria italiana ha il catalogo richiesto dalle giuste esigenze degli amatori e degli studiosi d'arte — il catalogo, cioè, che contiene nozioni storiche dei singoli artisti e sui singoli quadri, e non si limita a un arido elenco di nomi e di titoli.

II.

L'abbondanza delle notizie, raccolte e sparse a loro luogo dal Malaguzzi in questo volume, ci dispensa da una lunga introduzione. Per ogni dipinto è detto quando entrò in Brera, donde venne, se fu strap-

(*) *La Pinacoteca di Brera,* con 263 incisioni — Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1907.

pato a forza dal paese dove si trovava, se fu ceduto in cambio, se fu comprato.

Null'altro che ciò costituisce, in sostanza, la storia di quel grande istituto di tutela artistica; ma è chiaro che non potendo le notizie disgiunte e sparse, per la natura stessa del libro, mostrare le linee generali e le vicende principali di formazione, di sviluppo, d'incremento della Pinacoteca nel suo complesso, chiedono d'esser anche riassunte in un cenno che è questo, semplicissimo e breve, che l'autore e l'editore hanno desiderato da noi.

III.

Nel 1772 Maria Teresa, soppressi i Gesuiti, convertì il loro grandioso palazzo, costruito due secoli innanzi, in sede di scuole laiche, alle quali poco dopo s'aggiunsero la Biblioteca, l'Osservatorio astronomico, la Società Patriottica (chiamata poi Istituto lombardo) e l'Accademia di Belle Arti, la quale sin dal suo inizio (1776) ebbe per segretario Carlo Bianconi, raccoglitore e scrittore d'arte, che volle corredarla, a scopo di studio, di stampe, disegni, dipinti e scolture. Così si formò il primo nucleo dal quale nacque la Pinacoteca. Avvenuta infatti nel 1799 la soppressione della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano, fu facile pensare che conveniva toglierne i quadri e unirli a quei pochi già ospitati in Brera, il che si fece, costituendo il principio che ogni buona pittura, levata, per una ragione o per un' altra, dal luogo ove si trovava, poteva benissimo riparare nel nuovo asilo.

IV.

Al Bianconi successe Giuseppe Bossi, artista *nell'anima,* il quale *intensificò* l'opera iniziata dal suo predecessore col valido aiuto dell'insigne pittore Andrea Appiani, incaricato di esaminare alcuni

quadri del dipartimento del Serio. Di più, si diede a cercar ritratti d'artisti per formarne una raccolta sul tipo di quella già famosa degli Uffizi.

Un primo gruppo considerevole di quadri fu consegnato all'Appiani nel 1805 dalla Direzione Generale del Demanio, d'ordine del ministro delle finanze; ma ben più di quel fatto giovò all'incremento e alla fama di Brera la compra, approvata dal Vicerè Eugenio di Beauharnais il 5 aprile 1806, di cinque altri dipinti, tra' quali erano la *Madonna col Bambino* di Giovanni Bellini (n. 215) e lo *Sposalizio della Madonna* di Raffaello!

Appena un mese dopo s'inauguravano le sale dell'Accademia, nelle quali, però, le pitture si vedevano alternate a scolture originali e a calchi dall'antico.

V.

Maggior contributo d'opere d'arte portarono le soppressioni decretate nel luglio del 1805, le quali fecero affluire in Brera un numero stragrande di opere, molte delle quali di raro valore, dai dipartimenti traspadani ceduti col trattato di Tolentino, tra i quali erano il Basso Po (Ferrara), il Crostolo (Reggio Emilia), il Panaro (Modena), il Reno (Bologna ed Imola), il Rubicone (la Romagna). E ad esse s'aggiunsero poi, in seguito alla giornata d'Austerlitz e alla Pace di Presburg (6 dicembre 1805), le opere di altri sei dipartimenti del Veneto.

Mentre, però, Andrea Appiani percorreva i dipartimenti traspadani per sceglervi i quadri che a lui parevano degni di figurare in Brera, scoppiava un aperto dissidio fra il Bossi e il ministro dell'interno, marchese di Brenne, pel quale il Bossi, risolutamente, dopo reiterate dimissioni, nel febbraio del 1807 abbandonò il segretariato. Gli successe in tale carica Giuseppe Zanoia, che, per non intendersi di pittura, lasciò che l'Appiani fosse, senz'altro, nominato Conservatore della Pinacoteca.

VI.

Intanto, con l'arrivo d'altri dipinti, i locali naturalmente diventavano sempre più insufficienti. Bisognava certo provvedere; ma la necessità diede un cattivo consiglio: quello di demolire in parte e in parte trasformare l'antica S. Maria di Brera, degli Umiliati, attigua al palazzo. Era una vasta chiesa a tre navate con volte a crociera, facciata a striscie marmoree bianche e nere e un portale del secolo XIV. Fu « tronca nella sua elevazione al piano delle sale superiori già assegnate ai dipinti; sicchè alla grande sala, dapprima esistente e destinata ai concorsi scolastici, poterono essere aggiunte altre quattro grandi sale che corrispondevano ai campi della vecchia chiesa, e dei gabinetti sulla prescrizione della nave destra minore di essa ».

I quadri che nel frattempo giungevano a Milano dalla Lombardia, dal Veneto, dalla Romagna e dalle Marche, venivan fatti scaricare nell'ex-monastero della Passione dov' erano esaminati e distinti in tre categorie: buoni, mediocri e pessimi. I migliori si mandavano alla Pinacoteca o, se l'argomento era grazioso e la misura piccola, negli appartamenti del Vicerè, il quale poi, quando s'induceva a restituirli, raccoglieva lodi di *generoso donatore!*

VII.

Alla scelta dei quadri nei dipartimenti dell'Adriatico, dell'Adige e del Mincio aveva lavorato, contemporaneamente all'Appiani e con somma cura, Pietro Edwards che ne esaminò ben settemila (dei quali duemila solo in Venezia), per scartarne 5932 giudicati indegni di appartenere ad una grande Galleria. Altri dipinti egli amava trattenere in Venezia per completarvi la raccolta degli artisti di là, ma per ben pochi raggiunse lo scopo e non senza lunga discussione!

Per questo, Brera oggi può mostrare un insieme di dipinti veneziani, non superato in nessuna galleria del mondo se non in quella di Venezia e per diversi autori nemmeno in quella.

Alle *rapine*, così bene organizzate, il pudore consigliò d'aggiungere qualche acquisto. Il Governo allora, ben consigliato, comprò parte della Galleria Sampieri di Bologna, e il Vicerè fece, una volta tanto, un vero dono acquistando *del suo* e mandando in Brera quel capolavoro d'arte e di sentimento che è la *Pietà* di Giovanni Bellini. Altri quadri s'ottennero, mercè una permuta, dall'Arcivescovado di Milano. I quadri levati allora di là appartenevano alla raccolta che il card. Cesare Monti, arcivescovo di Milano, donò ai suoi successori con istrumento del 19 febbraio 1650 e con l'obbligo che i dipinti non si dovessero nè cambiare, nè vendere, nè spostare, nè copiare. Eppure l'iniziativa dei tempi napoleonici e dei nostri giorni, se non li donò o vendette, li cambiò e li lasciò e lascia copiare. Al diritto e patronato che su di essi poteva vantare la famiglia Stampa Soncino fu da lei rinunziato nel 1876.

VIII.

Alla grande affluenza d'opere d'arte in Brera avvenuta nel 1811 successe un periodo di calma. Nullameno il 1812 fu notevole pel cambio di cinque dipinti, trattato e concluso col Museo imperiale di Parigi. Brera diede la *Madonna della famiglia Casio* del Boltraffio, una *Sacra famiglia* di Marco d'Oggiono, due tavole del Moretto e la *Predica di S. Stefano* del Carpaccio, e ricevette in compenso il ritratto della sorella di Rembrandt dipinto da lui, il *Cenacolo* di P. P. Rubens, il *Sacrificio d'Abramo* del Jordaens, nonchè il ritratto d'*Amelia di Solms principessa d'Orange* e la *Madonna del S. Antonio* del Van Dijck.

Le opere cedute dall'Italia furono certo ragguardevoli, ma molto più ragguardevoli furono quelle cedute dalla Francia. Anzi è da considerarsi quello come il solo cambio vantaggioso fatto da Brera, chè tutti gli altri rappresentarono, più o meno, affari disastrosi. Basti, ad ogni modo, ricordare che nel 1820 per la *Samaritana al pozzo*, opera insignificante di Michelangelo da Caravaggio, furono dati un *Presepio* del Palmezzano e la famosissima *Annunciazione* di Carlo Crivelli, gemma, oggi, della Galleria Nazionale di Londra; che nel 1621 fu data una tela autentica dell'Albani per una copia dal Parmigianino; che nel 1832 per poche tavolette olandesi, che si sono dovute presto *sbattezzare* dai loro grandi nomi, furono ceduti due santi autentici di Nicolò da Foligno e un' altra *Annunciazione* autentica del Crivelli ora a Francoforte, senza tener conto che tutti quei pezzi facevano parte di pale d'altare rimaste ora a Brera, incomplete!

E gettiamo un velo su altri affari.... buoni quanto i finora citati!

IX.

Come ognun sa, nel 1814 avvenne la caduta dell'impero di Napoleone e la restaurazione degli antichi governi. Questo fatto, se politicamente tornò di danno all'Italia, artisticamente le giovò assai, in grazia della restituzione di tanti capolavori dell'arte nostra, restituzione fatta dalla Francia all'Italia.

Si suole in genere dar vanto di ciò ad Antonio Canova, e veramente è da riconoscere in lui il più animoso e autorevole patrocinatore della gloriosa causa. Ma il merito della prima idea è da rivendicare a Milano e a Giuseppe Bossi, il quale in tal modo compensò ben nobilmente le amarezze raccolte dalle lotte e dalle contrarietà, onde sin dal 1807 aveva abbandonato il segretariato di Brera.

E fu appena in tempo per veder tornare d'oltr'Alpe tanto cumulo di tesori, e spegnersi il 15 dicembre 1815, contento del risultato raggiunto dalla sua nobile proposta, ch'egli stesso, per incarico dei Collegi elettorali riuniti, espose insieme alla lettera per la presidenza della reggenza.

Allora però accadde quel che doveva accadere. Come l'Italia ripeteva dalla Francia la restituzione de' suoi capolavori, molte città, in ispecie dello Stato Pontificio, richiesero a Milano la restituzione dei loro dipinti. Perciò Milano, pur avendo gran vantaggio dall'incuria d'altre città e dal gusto del tempo, dovette nel 1816 restituire ventiquattro dipinti, tra i quali si trovavano opere del Francia, del Garofalo, del Barocci, dei Carracci, del Guercino, del Tiarini ecc. Erasi segnata per la restituzione anche la grande tela del Domenichino tolta alla chiesa dei Bolognesi di Roma, ma in ultimo, per trattenerla, si ricorse alla finzione di farla figurare come uno dei quadri ricevuti in cambio di quelli dati a Parigi nel 1812.

X.

Sui singoli acquisti e sui singoli doni coi quali si è poi arricchita Brera non è qui il caso di trattenersi. Nel catalogo che segue sono indicati ad uno ad uno, con abbondanza di notizie. Conviene però accennare a qualche raccolta singolare, così pel suo valore, come per la sua importanza.

La raccolta, ad esempio, degli affreschi di scuola lombarda, trasportati durante un secolo in Brera, non ha rivale in nessun' altra Galleria e per gli affreschi di nessun' altra scuola. I primi trasporti si fecero nel 1805, gli ultimi nel 1906. Dapprima si ebbero alcuni affreschi del Luino levati a S. Maria della Pace; poi, nel 1808, se ne ebbero altri dalla stessa chiesa, dal Monastero Maggiore, da S. Maria di Brera, da S. Marta, dal Palazzo del Broletto.

Nel 1814 pervennero alla Pinacoteca gli affreschi del Monastero delle Vetere; nel 1826 alcuni della villa della Pelucca presso Monza; nel 1847 e nel 1885 quelli di S. Maria dei Servi; negli anni 1863, 1868, 1875 e 1896 quelli di S. Satiro; nel 1901 gli affreschi di Bramante della Casa Prinetti e finalmente nel 1906 un altro gruppo d'affreschi della Pelucca, che si trovavano nel Palazzo Reale di Milano e che Vittorio Emanuele III amò depositati in Brera.

***

Il 12 gennaio 1855, davanti all'I. R. Tribunale di Milano, si pubblicava il testamento che il cav. Pietro Oggioni aveva fatto sin dal 5 agosto 1848. Egli istituiva erede universale delle proprie sostanze il nipote sig. Fermo Oggioni ed, oltre a diversi legati a favore dell'I. R. Accademia di Belle Arti in Milano, le lasciava « l'annuo perpetuo assegno di austriache lire 2000 all'oggetto di mantenere a Roma un cittadino lombardo per perfezionarsi nelle arti della pittura, scoltura ed architettura, *nonchè la Galleria di quadri da esso testatore posseduta* ».

Il lascito Oggioni costituisce sinora il più cospicuo dei doni avuti da Brera, poichè in esso si contengono opere del Lotto, del Crivelli, del Tiepolo, del Guardi, del Luino, del Signorelli ecc.

Dopo, il maggior regalo fu quello di Vittorio Emanuele II, il quale nel 1860, visitando Milano e Brera, tra l'esultanza della raggiunta libertà italiana, le lasciò tre ritratti di Lorenzo Lotto, tali da meritare il titolo di veri e proprii *capolavori*.

Degli altri singoli doni, a muover da quelli di Giuseppe Bossi sino all'ultimo di Casimiro Sipriot, il catalogo dà rigoroso conto.

XI.

Due parole sui diversi e passati ordinamenti generali avuti dalla Pinacoteca di Brera. Il primo, inaugurato nel 1806, era esteso a poche sale, nelle quali si tennero insieme riuniti dipinti, scolture originali e calchi dall'antico. Il secondo s'ebbe in seguito alla manomissione della chiesa di S. Maria di Brera, che concesse un grande aumento di locali. La galleria nuovamente disposta fu aperta nel 1809 il 15 agosto, onomastico di Napoleone I. La grande affluenza dei dipinti richiamati dalle provincie fece risorgere il problema d' un' ulteriore sistemazione delle sale e dei quadri, ma la decisione si trascinò in lungo, così per incertezza di criteri, come per difficoltà materiali. Molti dei nuovi arrivati presero posto come potevano, e moltissimi — tra' quali diversi dei buoni, in seguito richiamati — dovettero esser distribuiti per le chiese di mezza Lombardia.

XII.

Nel 1882 la Pinacoteca fu staccata dall'Accademia di Belle Arti, resa autonoma e affidata alla direzione di Giuseppe Bertini, uomo di singolare competenza, che le assicurò diverse bellissime opere, come il catalogo dimostra.

A lui succedemmo noi nello scorcio del 1898, e continuammo la sua traccia richiamando opere ragguardevoli depositate in provincia e già indicate da Giulio Carotti, e procedendo negli acquisti, tra' quali ci piace registrare opere di Benozzo Gozzoli, di Gentile da Fabriano, di Dosso Dossi, di Cosmè Tura, di Lazzaro Bastiani, del Butinone, del Solario, del Boltraffio e, per non dilungarci, gli otto affreschi di Bramante.

Di più ci fu consentito di risolvere il problema, così lungamente discusso, di un ordinamento defini-

tivo, accrescendo di quasi la metà il numero degli ambienti, nei quali disponemmo i dipinti, dividendoli per iscuole e per tempo.

Noi non amiamo d'esser messi tra gli « esclusivisti » ad oltranza, che credono quello il solo modo di ordinare una galleria; certo sulla bontà del metodo seguìto da noi non abbiamo dubbi. La classificazione delle scuole, il loro inizio, il loro sviluppo, la loro *decomposizione;* i vari magisteri, con la loro importanza, estensione ed influenza; gli elementi nuovi introdotti da vigorose iniziative personali o da intromissioni forestiere, costituiscono oggi i caposaldi della critica storico-artistica, ed è ovvio che colui, che è chiamato a dar ordine ad un istituto, deve anzi tutto tener in conto l'indirizzo delle ricerche e l'opera degli studiosi.

CORRADO RICCI.

Roma, gennaio 1908.

CATALOGO.

SALA II [1]

Affreschi Lombardi

Simone da Corbetta.

Nessuna speciale notizia si ha di questo pittore da Corbetta (in provincia di Milano). Il suo nome, la sua patria, il tempo in cui fiorì (fine del secolo XIV) risultano tutti dall'iscrizione (oggi scomparsa) che si leggeva nell'affresco qui descritto. Negli *Annali del Duomo* si trova per due volte citato un pittore di Corbetta, vissuto del pari nello scorcio del sec. XIV, ma non è il nostro.

Madonna col Bambino e Santi — La Madonna siede a sinistra sul trono e regge il Bimbo diritto, sulle ginocchia, in tunica rossa e in atto di benedire. Dinanzi a loro si schierano S. Caterina, S. Cristina (col breve e la freccia) e S. Giorgio coi piedi sul drago, i quali presentano Deiderico o Teodorico da Coira (del quale non si hanno notizie) inginocchiato, a mani giunte, vestito militarmente, di giallo, con la spada al fianco. In alto due stemmi uguali, una croce a linee nere su campo giallo. E' opera di un pittore debole, che riproduce forme dure, imbarazzate e lunghe. **1**

La chiesa di S. Maria dei Servi in Milano, più volte mutilata dal 1828 al 1888 per far successivamente largo a una via e alla Galleria de' Cristoforis, fu del tutto demolita nel 1847 e sostituita dalla chiesa di S. Carlo.

Il Parroco Giacinto Amati con lettera del 9 febbraio 1847 offriva in dono all'I. R. Accademia di Belle Arti l'affresco descritto, scoperto (sin dal 1842) « nell'antico chiostro di quella Parrocchiale di S. Maria dei Servi tra muro e muro », « in faccia all'ingresso del nuovo tempio

(1) La SALA I, che serve d'ingresso e di vendita delle copie e delle fotografie, conserva alcuni cartoni dell'Appiani (coi nn. 713-716) che saranno ricordati dopo.

di S. Carlo » che si stava costruendo, purchè (in vista delle prossime demolizioni) lo *trasportasse* a sue spese. La commissione di pittura interpellata ne riconobbe l'importanza perchè « sebbene assai guasto in più luoghi » era però utile per la storia delle arti e dei costumi di que' tempi, e avvertiva « molti deperimenti causati dal tempo ed altre accidentalità cioè varie rotture dell'intonaco e buchi diversi qual più qual meno grande e profondo segnatamente dalla metà in giù delle figure di S. Giorgio e di S. Caterina; similmente nel fondo del quadro alcune sfioriture di tinta di men vecchia data applicate posteriormente a tempra a guisa di restauro, come anche i colori della parte orizzontale del suolo dove piantano le figure, tutti indecisi e decomposti per la nitrosità della quale è investita tutta la parte verso il terreno ». Il distacco fu compiuto nell'aprile dello stesso 1847 da Bernardo Gallizioli di Brescia.

In basso, nell'affresco, si leggeva malamente un' iscrizione, oggi quasi totalmente scomparsa, che Vincenzo Forcella (*Iscrizioni di Milano* — 1889 — I, 95) lesse così: « *Hoc opus fecerunt fieri Heinricus et Reinardus pro anima Deiderici de Coria qui obiit sub anno D.ni MCCCLXXXII..... tembris. Symon de Corbetta fecit* » e che Giulio Carotti (*Catalogo della R. Pinacoteca di Milano* — 1892 — pag. 25) riprodusse con qualche leggera variante.

Affresco: larg. m. 2,97 — alt. 2,35. Fu dall'Accademia passato nel gennaio 1868 al Museo Archeologico che nel 1887 lo cedette alla R. Pinacoteca.

BIBLIOGRAFIA (1): Oltre Cavalcaselle e Crowe, e CORRADO RICCI, *La Pinacoteca di Brera*, Bergamo, Arti Grafiche, 1907, p. 178, v. MICHELE CAFFI, *L'amico Cattolico*, Milano, 1845, e la *Guida di Milano per gli Scienziati*, t. II, pag. 212.

Scuola lombarda del sec. XIV.

2 **S. Francesco che riceve le stimmate e S. Cristoforo** — Affresco diviso in due scompartimenti. Nel superiore si vede S. Francesco, inginocchiato tra le rupi della Verna, in atto di ricevere le stimmate. Nell'inferiore S. Cristoforo che guada il fiume appoggiandosi a un alto tronco e volgendosi a contemplare il piccolo Gesù che gli sta a cavalcioni d'una spalla, in veste bianca ricamata di nero.

Affresco: larg. 0,90 — alt. 2,77. Rovinatissimo, specialmente in basso, sì che furono tagliati i piedi del S. Cristoforo; fu scoperto nella

(1) Avvertiamo, una volta per tutte, che nella bibliografia, dato il carattere della presente pubblicazione, dobbiamo limitarci a ricordare le sole opere che trattano espressamente del pittore o del quadro del quale ricorre il ricordo e la descrizione, e le sole guide e opere a stampa che del quadro lasciaron ricordo un po' diffusamente. Sarebbe lungo e non necessario ricordare, volta per volta, le opere di necessaria consultazione del Vasari, del Morelli, di Crowe e Cavalcaselle e altre di carattere generale.

chiesa di S. Maria de' Servi mentre la si demoliva nel 1847 e trasportato su tela dal bresciano Gallizioli.

Depositato nel Museo Archeologico, passò alla R. Pinacoteca di Brera nel 1887.

Madonna col Bambino seduta su trono di ricca architettura e in basso, ai lati, due figure di devoti, un uomo e una donna. **3**

Affresco: larg. 1,68 — alt. 2,61, rovinatissimo. Fu scoperto nel 1847 in un muro della chiesa di S. Maria dei Servi mentre la si demoliva, e dal Gallizioli riportato su tela.

Passò dal Museo Archeologico alla R. Pinacoteca di Brera nel 1887.

S. Eufemia sotto baldacchino di ricca architettura ogivale, in veste gialla e manto rosso, con la sinistra poggiata all'elsa della spada e, in basso, languide traccie d'una figura d'offerente. **4**

Affresco: larg. 1,05 — alt. 3,24. Rovinato, specialmente nella parte di mezzo, tantochè la testa della santa è scomparsa. Fu riportato su tela nel 1847. La sua storia è come quella dell'affresco (n. 1) di Simone da Corbetta, alla cui destra si vedeva, nel chiostro di S. Maria dei Servi. Di là passò all'Accademia, poi al Museo Archeologico (1868) che lo cedette alla Pinacoteca di Brera nel 1887. La Commissione di pittura, in una relazione del 13 febbraio 1847, lo descrisse così: « Similmente alla dritta dello spettatore (dell'affresco di Simone da Corbetta) ed attiguo alla medesima parete vi ha un altro dipinto di forma oblunga dell'epoca stessa, che rappresenta una figura femminile logora e trovata senza capo nella demolizione del muro che vi stava addossato, e col fondo rappresentante un tempio di stile gotico ben conservato ».

Bibliografia: Ricci, op. cit., pag. 180.

Scuola lombarda del sec. XV.

Madonna col Bambino seduta in mezzo, sotto un baldacchino, col Bambino sulle ginocchia. Le stanno ai lati S. Sebastiano e S. Rocco. Le figure, tagliate in basso, sono oramai ridotte a misere larve. **5**

Affresco: larg. 2,10 — alt. 1,48, portato su tela. Dalla chiesa di S. Maria dell'Incoronata.

Veduta d'una città con alcune figurette. **6**

Affresco: larg. 0,82 — alt. 0,41, rovinatissimo. Levato dalla chiesa di S. Maria dell'Incoronata, e dal Museo Archeologico passato alla R. Pinacoteca nel 1887.

7 **Crocifissione** — Gesù in croce occupa il mezzo del dipinto; a sinistra è la Vergine e a destra S. Giovanni Evangelista che porta una mano alla guancia in atto di dolore. In basso è la Maddalena, dai lunghi capelli biondi e disciolti, che abbraccia la croce sulla quale è il simbolico pellicano. Vicino a lei, inginocchiato, con le mani giunte, è l'offerente frate agostiniano. In fondo Gerusalemme, a torri merlate, stacca da un cielo nero costellato di borchiette dorate.

Affresco: larg. 0,70 — alt. 0,76. Levato da S. Maria Incoronata e portato su tela; guasto in mezzo alle figure della Madonna e di S. Giovanni. Fu ceduto dal Museo Archeologico alla Pinacoteca nel 1887.

8 **S. Monica** — Chiaroscuro coi peducci a fogliame e un disco in mezzo col busto di S. Monica che tiene nelle mani un libro e un ramo di giglio. Nella parte inferiore si legge: *Sancta Monica.*

9 **S. Paolo Eremita** — Comparto uguale al n. 8, col busto di S. Paolo primo eremita, dalla barba e dai lunghissimi capelli bianchi. Tiene con una mano il bastone e con l'altra la corona del rosario. Nella fascia inferiore si legge: *S. Paulus primus heremita.*

Affreschi due: larghi 0,65, alti 0,37. Furon levati da S. Maria Incoronata, e dal Museo Archeologico ceduti alla Pinacoteca nel 1887.
BIBLIOGRAFIA: RICCI, op. cit., pag. 177.

Ignoto maestro lombardo del sec. XV.

Fiorito nella seconda metà del sec. XV, come provano certi caratteri dell'opera sua affini a quelli del Bramantino e il fatto che il Monastero degli Agostiniani, dove questa si trovava, sorse e fu compiuto con la chiesa di S. Maria Incoronata fra il 1446 e il 1458, per concorso massimamente di Francesco Sforza da poco Duca di Milano. Si tratta d'un artista di modesta vigoria, anzi di forme piuttosto languide, ma non senza grazia e non senza qualche sentimento. Le carni sono rosee e i tipi femminili abbastanza delicati.

Nella figura dell'Agostiniano offerente che si vede in uno dei frammenti che esamineremo pensiamo che sia forse da riconoscere Gabriele da Cotignola, fratello di Francesco Sforza, monaco per l'appunto in questo convento dove morì e fu sepolto nel 1457.

La Crocifissione (cinque frammenti d'affresco). Sono incontestabilmente d'una stessa mano, e derivano certo dalla medesima sala o dal refettorio, come si ricava dai motivi architettonici rimasti e dalle dimensioni, quantunque siano stati tagliati d'ogni parte. In mezzo, sotto un grande arco, era la Crocifissione, a destra e a si-

nistra sotto due archi minori S. Antonio da Padova e S. Chiara, a sinistra due Vescovi Agostiniani e il devoto. Nelle pareti laterali si vedevano forse le due lunette coi Profeti. Questo pensiamo in mancanza di prove. I frammenti sono i seguenti:

10 **Frammento di Crocifissione** — La Maddalena abbraccia il tronco inferiore della croce che sorge nel mezzo; a destra S. Giovanni Evangelista in manto roseo guarda lagrimoso in alto, a sinistra è la Madonna in manto cupo e soggolo bianco, pur in atto di dolore. L'affresco è stato tagliato in modo da sopprimere le figure dalle ginocchia in giù e da escludere nell'alto l'intera figura del Crocifisso. In fondo si vede Gerusalemme, di cui gli edifici arieggiano a certi monumenti di Milano.

Affresco: larg. 3,77 — alt. 1,50. Guasto e chiazzato in varie parti, ma non privo d'importanza per certo sentimento e certa grazia delle figure.

11 **Due Vescovi Agostiniani**, di pieno prospetto, col pastorale, in atto di presentare un devoto agostiniano inginocchiato a mani giunte, forse (come abbiam detto) Gabriele da Cotignola fratello di Francesco Sforza. Le figure, tagliate dalle ginocchia in giù, si mostrano della stessa mano che ha dipinta la *Crocifissione* e forse le stavano a sinistra, raccolte sotto un arco di cui si vede una parte.

Affresco: larg. 1,99 — alt. 1,49. Frammento assai guasto.

12 **S. Antonio da Padova**, col libro aperto e un Crocifisso nella destra, e il ramo di giglio nella sinistra, guarda di prospetto; alla sua destra è S. Chiara col libro e la croce, presso l'arco che s'incurva prospetticamente. Nel fondo un paese montuoso con alberi e case.

Affresco: larg. 1,99 — alt. 1,49. Come tutti gli altri della stessa mano e derivazione assai malandato e tagliato sopra e sotto.

13 **Un profeta** — Sotto un arco, ornato, la figura di un vecchio Profeta con barba bianca, il turbante sul capo, veste rossa e manto verde chiaro. Alza la destra nell'atto del porgere e tien con la sinistra un libro e il capo d'una fascia bianca che si svolge dietro la testa;

le lettere del motto che v'era scritto sopra son del tutto scomparse.

Affresco: larg. 2,30 — alt. 1,43. Guasto in tutto e largamente piagato in basso.

14 **Un profeta** — Sotto un arco, ornato, un profeta dalla barba castana, la veste gialla, il turbante e il manto rosso, accenna con la sinistra a parlare e regge con l'altra il capo della fascia svolazzante su cui si scorge ancora qualche lettera del motto.

Affresco: larg. 2,30 — alt. 1,44. Guasto assai.
BIBLIOGRAFIA: RICCI, op. cit., pag. 176.

Bramantino (Bartolomeo Suardi).

Bartolomeo Suardi il detto Bramantino, figlio d'Alzerio, si crede sia nato intorno al 1455, ma di lui non si hanno notizie che dopo il 1490. Il soprannome e certi caratteri pittorici mostrano ch' ei dovette seguire l' insegnamento di Bramante. Basterebbe confrontare la figura di *Democrito* di quest'ultimo con altre del Bramantino per togliere ogni dubbio; però, pur essendo esplicita la derivazione, il Suardi non manca di personalità nelle forme e nel colorito e negli stessi fondi architettonici. Egli fu per qualche tempo a Roma, dove si era recato nel 1508 per lavorare in Vaticano; ma ne ritornò presto; poi la sua vita si svolse quasi per intero in Milano, dove lo dimostrano presente diversi documenti. Francesco II Sforza con diploma del 1525 lo nominò suo architetto e pittore e lo proclamò eccellente anche come architetto militare, in ispecie per quanto aveva operato in difesa di Milano minacciata dalle genti del Marchese di Pescara. L'atto notarile del 1536, col quale dà in sposa una figlia, è l' ultimo documento che si ha di lui.

BIBLIOGRAFIA: WILHELM SUIDA, *Die Jugendwerke des Bartolomeo Suardi genannt Bramantino (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXV, I).*

15 **La Madonna col Bambino** — La Vergine, seduta sopra un trono dalla base ornata di larghe foglie di palma, regge sulle ginocchia il bimbo ignudo che schiude le braccia. Due angeli le stanno ai lati. È qui notevole il colorito delle carni, roseo e pieno di trasparenza per la finezza dei riflessi. Un po' stridenti sono invece il rosso della veste e il turchino chiaro del manto a fodera verdastra.

Affresco: larg. 1,35 — alt. 2,40. Levato nel 1808 dal palazzo del Broletto Nuovo (Piazza dei Mercanti), dove ora si trova l'Archivio Notarile.

BIBLIOGRAFIA: W. SUIDA, *Bramantino* cit., pag. 62.
ICONOGRAFIA: W. SUIDA, *Bramantino* cit., pag. 55. — RICCI, op. cit., p. 176. — Fot. Brogi 2780.

16 **Putto**, quasi nudo, seduto sul tralcio d'una vite, in atto d'afferrare con la sinistra un grappolo d' uva.

15. BRAMANTINO: Madonna col Figlio e angeli.

25. BERGOGNONE: La Madonna incoronata dagli angeli.

Affresco: larg. 0,65 — alt. 0.50, a forma di lunetta. Deriva, come i due affreschi seguenti (n.i 746, 747 pervenuti a Brera di recente), dalla villa Pelucca, presso Como, di cui dovremo parlare un po' a lungo descrivendo il ciclo d'affreschi del Luino. Dal luogo di derivazione alcuni hanno creduto assegnarlo a quest'ultimo pittore, ma i più l'attribuiscono al Bramantino specialmente pel colorito calmo e diffuso delle carni rosate animate da lievi riflessi. Il piccolo affresco proverebbe che il Luino nel lavoro della villa ebbe collaboratore il Bramantino. Infatti i caratteri di questo maestro sarebber pur palesi per molti nelle altre simili lunette derivate dalla Pelucca e che ora si trovano nella Raccolta Wallace a Londra, nel Louvre a Parigi, (lascito Duchatel (n.i 1357 e 1358) e nel castello di Chantilly (n. 25 del Cat. Gruyer). La lunetta di Chantilly e una testa femminile della raccolta Wallace di Londra, pur proveniente dalla Pelucca, sono appunto assegnate al Bramantino.

BIBLIOGRAFIA: W. SUIDA, *Bramantino* cit., pag. 62.
ICONOGRAFIA: W. SUIDA, *Bramantino* cit., p. 57. — Fot. Anderson 12708, Brogi 14492.

Putto analogo al descritto. **746**

Affresco: larg. 0,71 — alt. 0,50. Dal Palazzo Reale di Milano per concessione di S. M. il Re, nel novembre del 1906.

Putto analogo al descritto. **747**

Affresco: larg. 0,70 — alt. 0,50. Dal Palazzo Reale di Milano nel novembre del 1906.

San Martino, in mezza figura, armato di lorica e col capo coperto di berretto rosso da cui scendono lunghi capelli biondi, taglia con la spada una parte del suo manto rosso-cupo per darla al povero che sporge da sinistra. **17**

Affresco: larg. 0,98 — alt. 0,90. Levato nel 1814 dal soppresso Monastero di S. Maria delle Vetere, delle Domenicane, in Milano. E' evidente in questo affresco qualche tratto che ricorda il Foppa.

BIBLIOGRAFIA: W. SUIDA, *Bramantino* cit., pag. 62.
ICONOGRAFIA: W. SUIDA, *Bramantino* cit., p. 53. — RICCI, op. cit., p. 184.

La Madonna, in veste bianca e manto turchino, è seduta in una nicchia adorna di candelabre e di specchi marmorei e risolta nella vôlta a conchiglia. Essa pone la mano sinistra sul capo d'una giovine monaca domenicana, inghirlandata di rose, che sta a destra, inginocchiata e a mani giunte. Il piccolo Gesù, nudo, si solleva un po' dalle ginocchia per benedire. **18**

Affresco : larg. 1,30 — alt. 1,83. Nel gradino del trono restano alcuni tratti d'una iscrizione, la quale fa pensare che la monacella offerente sia la Madre Cusani :

VENDA MATHER CUSANI PURISSIMA CONSORS
SC. INSIGNE CATERINAE M. . . . VS . . . OTR . . .
. . . . STIS CARE POSSET . . . SEPVLTVRAE DILIGES POSVIT.

Quest'affresco, levato nel 1814 dal Monastero di S. Maria delle Vetere, dimostra, più che l'influenza del Bramantino, quella del Luini.

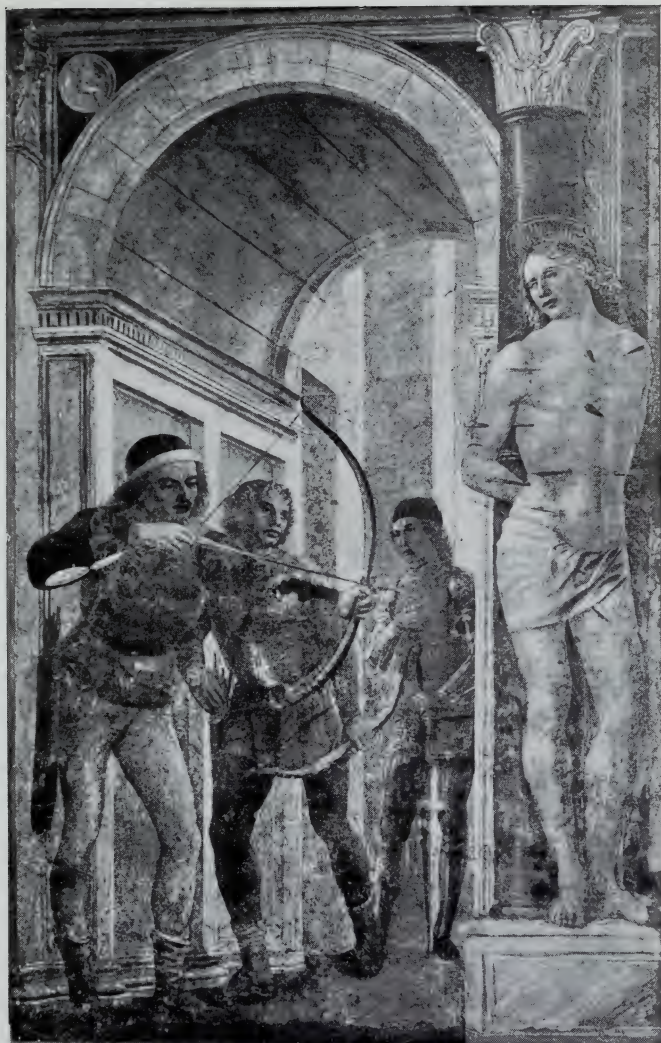
BIBLIOGRAFIA: RICCI, op. cit., pp. 104, 167, 172, 174.
ICONOGRAFIA : Fot. Brogi 11687.

Vincenzo Foppa.

Nacque, forse, tra il 1425 e il 1430, in Brescia. Anche sua moglie, figlia a Caterina de Bolis di Cremona, fu di Brescia, donde il Foppa dovette partire sulla fine del 1455 per recarsi con la famiglia a Pavia. Infatti in un documento del 14 ottobre 1468 è detto ch'egli si trovava là da « dodici anni ». Fra il 1457 e il 1460 Pigello Portinari si servì di lui per decorare il Banco Mediceo in Milano. Nel 1461, già chiamato *maestro* e *peritissimo nell'arte sua*, s'impegnò a dipingere nella cattedrale di Genova. Nel 1462 il Duca di Milano fece invitare il Foppa, che era in Pavia, a recarsi a lavorare in Milano « in alcune cose » ; nel 1463 il Duca lo richiamò a far ritratti ; nel 1465 si trovava alla Certosa di Pavia; nel 1466 era a Monza per dipingere immagini votive in S. Maria delle Grazie; nel 1466-68 adornava d'affreschi la cappella Portinari in S. Eustorgio a Milano ; nel 1467 lavorava nel castello di Pavia; nel 1469 chiedeva, senza risultato, d'essere occupato a lavorar di pittura nel Camposanto di Pisa. Fu invece chiamato per nuovi lavori nel castello di Milano; nel 1471 si trovava a Genova a soddisfare l'incarico avuto un decennio innanzi; nel 1472, di nuovo a Milano, partecipava a una stima in Castello; nel 1473-76 lavorava nei castelli di Milano e di Pavia; nel 1481 era a Milano di nuovo; nel 1485, sempre in Milano, lavorava in S. Maria di Brera ; nel 1488-89 operava in Genova. Nel 1489 era da prima incarcerato a Genova per una lite con un suo collaboratore, poi tornava a Pavia ed era invitato a dipingere un oratorio fatto costruire in Milano dal Protonotario Apostolico A. Griffi. Nel 1490 ritornava ad abitare a Brescia; nel 1495 era ancora in questa città.

Le recenti ricerche d'archivio della sig. C. Jocelyn Foulkes sembrano provare che questo pittore — che muoverebbe dall'esempio dell'arte di Jacopo Bellini fin dal suo primo lavoro, la *Crocifissione* della galleria di Bergamo — morì fra il 31 maggio 1515 e il 16 ottobre 1516. La sua vita vien dunque ad essere di molto allungata di quanto non si credesse fin qui e vien tolto il sospetto dell'esistenza di un Vincenzo Foppa *iunior* alla quale accennarono alcuni vecchi biografi.

BIBLIOGRAFIA : ALIZERI, *Notizie dei professori di disegno*, Genova, 1870. — G. CALVI, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali artisti che fiorirono in Milano* ecc., Milano, 1859-69. — L. BELTRAMI, *Vincenzo Foppa e le pitture della cappella di S. Pietro Martire a Milano, (Emporium,* Novembre 1898). — C. JOCELYN FOULKES, *Cenni su Vincenzo Foppa (Rassegna d'arte,* Nov.-Dic. 1902) e Febbr.-Marzo 1903 e in *The Burlington Magazine,* I, 1. — E. JACOBSEN (in *Jahrb. der k. preuss. Kunst,* XVII, 1896).

19 **La Madonna col Bambino tra S. Gio. Battista e S. Gio. Evangelista** — Sotto un arco ornato di cassettoni nell'intradosso e di medaglioni nella fronte, e sopra una cornice su cui è steso un panno a ricchi colori, siede il piccolo Gesù in camicetta gialla. Dietro, come appoggiata ad

20. V. Foppa: Il martirio di S. Sebastiano.

una balaustra, la Vergine, diritta, lo osserva amorosamente. Sulle due sporgenze laterali della cornice, corrispondenti a due capitelli di cui non si vede che l'abaco, e con le scritte: « MCCCCLXXXV » e « DIE X OCTVBR. » stanno inginocchiati, reggendo due carte sciolte, San Giovanni Battista in manto pavonazzo e S. Giovanni Evangelista in manto rosso.

Affresco: larg. 1,70 — alt. 1,90. Levato dalla sacrestia di S. Maria di Brera in Milano nel 1808. E' uno dei più delicati lavori del maestro.

Iconografia: Beltrami, *Emporium*, Novembre 1898. — Foulkes, *Rassegna d'Arte*, Nov.-Dic. 1902. — Ricci, op. cit., p. 178. — Fot. Anderson 12233, Brogi 7399.

20

Martirio di S. Sebastiano — Il Santo, nudo e col torso coperto di freccie, sopra la base d' una colonna verde che sorge a fianco d'un classico arco trionfale. Da sinistra un manigoldo, in calze verdi, berretto, corpetto e calzature rosse e la faretra al fianco, lo prende di mira con l'arco. Dietro a lui s'avanza un secondo arciere, dalle calze rosse e la tunica gialla, mentre nel fondo un guerriero, vestito di corazza e giustacuore verde, s'appoggia con una mano all'alto spadone ed invita con l'altra al tormento. Il fondo è ad architetture.

Affresco: larg. 1,73 — alt. 2,68. Levato nel 1808 dalla Sagrestia della chiesa di S. Maria di Brera, attigua al Palazzo.

Fu ritenuto variamente di Bramante, del Foppa, dello Zenale, del Butinone ecc. ecc. Ma la giusta attribuzione al Foppa, che muove dal sec. XVI, ha prevalso sempre. Anche oggi la critica moderna può far sue le parole scritte quasi un secolo fa dal Gironi nella sua opera *Pinacoteca del palazzo reale delle scienze e delle arti di Milano* (Milano, 1812) a proposito di questo quadro dato anche allora al Foppa: « La figura di S. Sebastiano, che è il protagonista della composizione, è trattata con intelligenza di disegno, le teste sono espressive, l'architettura del fondo di buono stile ».

Bibliografia: I. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milano, 1590, pag. 108. — C. Torre, *Il ritratto di Milano*, 1694, pag. 285. — S. Lattuada, *Descrizione di Milano*, V, pag. 265. — C. Bianconi, *Nuova guida*, 1884, pag. 11, 17, 21, 25. — *Illustrazione Italiana*, 1884, n. 11, 17, 21, 25 e *Arte e Storia*, 1884, n. 17. — L. Beltrami, *Emporium*, Nov. 1898.

Iconografia: L. Beltrami, *Emporium*, Nov. 1898 p. 348. Inciso da C. Borde nell'op. del Gironi su cit. — Ricci, op. cit., pag. 179. — Fot. Alinari 14546, Anderson 11043, Brogi 7549.

21

Cristo morto — Sotto un arco a cassettoni, e fra la lancia e la canna dalla spugna, sporge dal sepolcro la pallida figura di Gesù morto, con le braccia dimesse e incrociate.

Affresco: larg. 1,60 — alt. 0,80, a forma di lunetta. Proviene, come i due precedenti affreschi, da S. Maria di Brera — dov'era sopra una porta — ed è assai rovinato. Pure l'influenza, se non la mano, del Foppa v'è ancora palese.

Bergognone (Ambrogio da Fossano).

Il nome di *Ambrosius de Fossano, filius domini Stefani* figura in documenti che giunsero sino a noi. *Ambrosio de Fossano, dicto Brecognane*, o *Bregognone* è invece il nome che il pittore volle legare a qualcuna delle opere sue. Tanto il nome del casato quanto il sopranome lascierebbero credere, a primo aspetto, che si riferiscano alla patria od al luogo di origine del pittore; ma ciò rimane escluso dal fatto che, fin dal secolo XIV, esistevano in Lombardia le famiglie dei Fossano e dei Bergognoni. Così scrive Luca Beltrami nel suo studio su Ambrogio (Milano, 1895). E continua raccogliendo che la prima menzione che se ne ha è del 1481, nella Matricola dell'Università dei pittori di Milano, dove è già chiamato *Magister*. Dal 1488 al 1494 lavorò alla Certosa di Pavia; poi in S. Satiro a Milano, poi (1498-1500) nell'Incoronata di Lodi, di nuovo pure a Pavia (1512-1514). Il 1522 è l'ultima data che si trova di lui e leggesi appunto sopra un dipinto conservato nella R. Pinacoteca di Brera. Confrontando le sue opere, specialmente le giovanili, con quelle dei suoi compaesani di lui più anziani, si può trovare, nota il Frizzoni, analogia fra le sue e quelle del Foppa nell' intonazione generale, e con quelle dello Zenale in certi tipi di figure e nel gusto delle parti decorative. Il Beltrami, tessendo il catalogo delle moltissime sue opere, distingue in lui due periodi. Il primo è notevole « per una caratteristica intonazione pallida delle figure e l'abbondanza delle dorature » che costituisce la prima maniera, la maniera detta grigia. Dell'altro: « La tavola di Nerviano, datata del 1522, presenta già una fusione di colori, ed una gradazione di tonalità non abituale nel Bergognone; ma la imponente composizione frescata sulla vôlta dell'abside di S. Sempliciano - l'opera più grandiosa del nostro pittore - rappresenta una vera evoluzione; qui l'artista, mantenendo le sue qualità caratteristiche - e cioè l'intensità del sentimento religioso nell'espressione delle figure, la semplicità o meglio ingenuità negli aggruppamenti, le tardive reminiscenze del misticismo della vecchia scuola lombarda, - spiega una grandiosità di composizione, una larghezza di esecuzione, una intensità di vita, che sebbene ottenuta con semplicità di mezzi, produce una vigorosa impressione ». Il Beltrami conclude: « Il vecchio pittore milanese, quasi inconscio della grande evoluzione dell'arte, che intorno a lui si effettuava, riusciva ancora a illuminare la volta di S. Sempliciano coi riflessi di un' arte che già si poteva considerare come spenta ».

Infatti è difficile trovare un altro esempio più curioso di permanenza artistica di questo del Bergognone, in forme abbandonate, quando già l'opera di Leonardo e di Raffaello era compiuta, Tiziano aveva dipinta l'*Assunta* dei Frari, Michelangelo la vôlta della Sistina e Correggio una delle cupole di Parma.

BIBLIOGRAFIA: G. CALVI, *Notizie*, ecc. — L. BELTRAMI, *Ambrogio Fossano detto il Bergognone*, Milano, Lombardi, 1895. — G. FRIZZONI, *Ambrogio Borgognone* (nell'*Arte*, 1900, pag. 323 e segg.).

22 **S. Marta, S. Caterina e S. Maria Maddalena** — S. Marta in veste bianca, manto rossiccio e panno giallo sul capo, regge il secchiello con una mano, e alza, con l'altra, l'aspersorio. A' suoi piedi si veggono piccole tracce del drago.

Affresco: larg. 0,75 — alt. 1,70. Non rimane abbastanza conservata che la testa e poco più. L'intonaco del resto è tutto piagato e smosso.

S. Caterina, di prospetto, coi capelli biondi sulle spalle, in veste tutta gialla e corpetto a lorica rica-

mata, appoggia la sinistra sulla ruota oramai invisibile e regge con l'altra la palma.

Affresco: larg. 0,92 — alt. 1,70. Ridotta come la precedente figura.

S. Maria Maddalena, coi capelli lunghi e sciolti, piegata verso destra, col vasetto in mano, la veste verde e il manto rosso ad ampie pieghe.

Affresco: larg. 0,70 — alt. 1,70. Ridotta come la precedente figura.

S. Barbara, S. Rocco e S. Chiara — S. Barbara, di prospetto, in ampio manto verde, a fodera gialla, alza il calice. La torre sorge a sinistra. **23**

Affresco: larg. 0,75 — alt. 1,69. L'intonaco non è smosso e rimpiastricciato in basso come nelle tre precedenti figure, ma il colore vi è più sfaldato e corroso.

S. Rocco in atto d'indicare la piaga sulla coscia, vestito di verde con corto mantello pavonazzo e la pellegrina sulle spalle.

Affresco: larg. 0,84 — alt. 1,19. La parte superstite di questa figura si trova in uno stato relativamente buono e conserva la vivacità primitiva, specialmente nella bella testa, vibrante d'espressione; ma disgraziatamente chi la strappò dal muro e trasportò su tela abbandonò la parte inferiore, dalle ginocchia in giù.

S. Chiara, col cappuccio nero, rivolta verso sinistra, alza la custodia del Sacramento.

Affresco: larg. 0,65 — alt. 1,69. Meno la testa, in discreto stato di conservazione, tutto il resto è rovinato.

S. Martina, S. Apollonia e S. Agnese — S. Martina, in veste rosso-cupo e manto giallo, tiene nella sinistra il libro, mentre a' piedi in atto sottomesso si alza verso lei il leoncello. **24**

Affresco: larg. 0,90 — alt. 1,70. Rovinatissima, con larga piaga a sinistra.

S. Apollonia, con tracce nella destra delle tenaglie, e della palma sull'altra mano.

Affresco: larg. 0,90 — alt. 1,70. Rovinatissima, con piaga nella metà inferiore.

S. Agnese in veste bianca a zone di rosso cupo e le maniche rosse e gialle. Le si scorge vicina, in basso, la pecorella.

Affresco: larg. 0,90 — alt. 1,70. Rovinatissima, con piaga a destra dalla metà in giù.

Tutte queste figure si trovavano nella chiesa di S. Satiro in Milano ricoperte da imbiancature, da confessionali, da altari; ciò che valse a peggiorarne lo stato per mancanza d'arieggiamento, e per l'umidità. Nella base di una delle colonnette che separavano le singole figure e precisamente presso la S. Caterina si leggeva *Ambrosius Bergognonius 1495*, parole oggi del tutto scomparse. Del resto che il Bergognone lavorasse in S. Satiro, per l'appunto in quell'anno, è provato da documenti dell'archivio di quella chiesa.

Girolamo Luigi Calvi, nelle *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza* (Milano, 1859) scrive: « Delle pitture che allora (1494-1495) il Bergognone eseguiva in quella chiesa che erano state indicate nelle descrizioni, non è molto si guardava curiosamente d' intorno per iscoprire il luogo dove un di fossero state quando dalle screpolature della replicata calce videsi apparire alcun, poco di colore che le scoperse. Eranvi in uno de' nicchioni architettonici, il sinistro, in fondo del braccio dalla parte dell'epistola, tre stupende figure di sante discretamente conservate. Ricercando poi negli altri si fu meno fortunati. In quello di contro erano solo intatte le figure dal busto all'insù; negli altri meno ancora. Il parroco, cui in gran parte devesi la scoperta, fece guardare anche nelle nicchie ove erano eretti i due altari, a lato presso l'altare principale, e trovò pure che vi erano state simili figure, forse soltanto della scuola ma discernibili la sola metà delle due di mezzo e le fece levare ». E Giuseppe Mongeri nell'*Arte in Milano* (ivi, 1872): « In S. Satiro tutte le esedre erano dipinte nel fondo, ciascuna di tre figure di santi; queste per quattro esedre, sotto stucchi non antichi, sono emerse per cura dell'Amministrazione del tempio un sette anni sono. Lo stato di conservazione assai deplorevole è forza credere sia stato quello che determinò l'ancor più probabile copertura avvenuta non più d'un secolo addietro ».

Ora, esaminando i documenti conservati in Brera, potremo specificare meglio la storia delle successive scoperte e distacchi di questi affreschi. I primi furono intravisti muovendo dai confessionali nel 1845. La fabbriceria di S. Satiro avvertiva poi che si erano trovati altri due affreschi fra' quali era il *S. Rocco*. L'Accademia consigliava infatti il solo trasporto con segatura del muro del *S. Rocco*, lasciando il resto e dichiarando che non avrebbe acquistato nulla. La fabbriceria provvide allora al distacco e ne riferì (19 giugno 1863) all'Accademia così: « La scrivente si fa un dovere di riferire che l'operazione dalla loro oscurità gli affreschi scoperti in questa chiesa di S. Satiro dietro la pala degli altari laterali all'altar maggiore venne in questi giorni felicemente compiuta. I detti affreschi trovansi per ora collocati in questa chiesa ». La Commissione di pittura si recò a vederli « e fu d'avviso che il migliore, rappresentante S. Rocco, venisse collocato nella nicchia che sta di contro all'ingresso del Battistero ottagono di Bramante e che

l'altro che raffigura S. Onofrio (?) di merito assai scadente sia tagliato verso la metà, onde conservare la parte superiore della figura fin sotto il torace che è meno deperita e abbandonare il resto che è oramai del tutto guasto e perduto. Si consigliò poi d'innestare la parte superiore del dipinto nella parete immediatamente al disopra di una porta che trovasi sul lato destro della parete in fondo alla chiesa presso la porta d'ingresso ». Nel febbraio del 1868 la Fabbriceria chiese di vendere il *San Rocco* e la Commissione di pittura riferì : « Quell'affresco è in deplorevoli condizioni, la parte media ed inferiore sono assai deperite, e l'intonaco vi è qua e là guasto e mancante. Tuttavia le parti meglio conservate e specialmente la testa sono assai commendevoli ». Trovò infine che conveniva alla R. Pinacoteca per 1000 lire. Nel 1875 si propose lo stacco d'altre tre figure, operazione compiuta tre anni dopo dai sigg. Zanchi e Steffanoni di Bergamo. Le figure furono quelle di S. Marta, S. Caterina e S. M. Maddalena (n. 22) per le quali si fece trasporto di parte dell'intonaco. Finalmente il 19 settembre 1898 la Fabbriceria scriveva alla R. Pinacoteca : « In un lato della parete del capo-croce a levante, si scoperchiarono alcuni noti affreschi del pittore Fossano detto il Bergognone ». Glie ne proponeva quindi la cessione « come pure d'altri esistenti in altra nicchia ivi vicina. » La direzione della Pinacoteca passò la proposta, raccomandandola, al Ministero, suggerendo un compenso alla Fabbriceria stessa. Il Ministero convenne e Giuseppe Steffanoni di Bergamo operò il distacco. Di queste sei figure cinque furono esposte nel 1901 nella sala (S. Barbara, Santa Chiara, S. Martina, S. Apollonia e S. Agnese). La sesta ed ultima è stata posta nel magazzeno perchè adirittura indecifrabile.

Bibliografia : V. Calvi, op. cit., pag. 25. — Calvi *(Arch. Stor. Lomb.*, 1875, pag. 32). — L. Beltrami, op. cit., pag. 32. — Anonimo Morelliano, ed. Frizzoni, Bologna, pag. 133. — Ricci, op. cit., pag. 183 e seg.

La Madonna incoronata dagli angioli — La Vergine in piedi, in veste rossa, manto turchino cosparso delle lettere MA coronate, in oro, e lino intorno al capo, regge il piccolo Gesù, vestito di camicetta bianca, dalle sigle del suo nome, stretta alla cintura da una fascia. Ai due lati della Vergine, in basso, stanno due angeli, in lunga e candida veste, in atto di cantare accompagnandosi con le mandòle, sulle quali splendono in oro le lettere AN. Dietro, ed in alto, altri due angeli, parimenti in bianco, con l'ali dorate, alzano sul capo della Vergine la corona e tengono teso un drappo damascato d'oro che scende sino a terra. Nel cielo, dove si librano diversi cherubini, si scorgono le braccia aperte del Padre Eterno, di cui le spalle e la testa sono state trascurate e nel distacco tagliate via.

25

Affresco: larg. 1,45 — alt. 2,10. Quantunque tagliato in alto e in qualche parte riparato, può considerarsi ancora in buono stato e di vivo e piacente colorito. Levato forse dall'abside della chiesa di S. Maria dei Servi durante le demolizioni avvenute per far largo — come si disse nel commento al dipinto n. 1 — alla chiesa di S. Carlo, fu collocato sul primo altare a sinistra di questa chiesa, e dalla R. Pinacoteca contrattato nel 1885 e acquistato nell'anno seguente.

Il Frizzoni pensa che l'affresco appartenga all'età matura del pittore: « La conformazione e l'atteggiamento del Putto benedicente, col suo camice ricamato ed improntato della consueta sigla (ch'è quella stessa che si suole raffigurare come attributo di S. Bernardino) e con la sua fascia infantile a mezza vita, è precisamente quale si riscontra in altri dipinti dell'età matura del Bergognone, massime in una tavola di una Madonna fra sei santi, da parecchi anni passata in proprietà privata in Inghilterra » (nell'*Arte* 1900, pag. 330).

BIBLIOGRAFIA: SERVILIANO LATTUADA, *Descrizione di Milano*, Milano, pag. 164. — L. BELTRAMI, *Ambrogio Fossano* cit., pag. 33.

ICONOGRAFIA: RICCI, op. cit., pag. 194. — Fot. Anderson 11015, 12683, Brogi 11643. — Fotoincisioni dell'Ist. Ital. d'Arti Grafiche, 115 e 335.

Gaudenzio Ferrari.

Nacque in Valduggia, terra della Valsesia, intorno al 1480. Poco o nulla si sa della sua giovinezza, ma è certo che si indirizzò all'arte in Milano dov'erano i dipinti di Leonardo e operavan la falange de' suoi scolari e lo Scotti, il Luini, Bramantino. Nel 1508 dipinse a Varallo nella cappella di S. Margherita, in S. Maria delle Grazie, gli affreschi che poi riprese e finì fra il 1512 e il 1513. Nei due precedenti anni (1510-11) lavorò per Arona. In seguito s'allogò a dipingere la tavola di S. Gaudenzio in Novara (1514) che gli valse stima e ordinazioni per le quali dovette tornare in quella città varie volte fra il 1515 e il 1521, nei quali anni, e anche per parecchi dopo, lavorò pure a Varallo, a Morbegno e Vercelli (1516-1534). Ed appunto in Vercelli, nel 1528, fermò la sua residenza abituale, e compì i dipinti di San Cristoforo, facendo varie gite a Vigevano e altrove, e in ispecie a Milano, dove nel 1534 convenne di decorare la cupola della Madonna dei Miracoli presso Saronno. Nei frequenti ritorni alla metropoli lombarda lo riprendeva il desiderio di fermarvisi per rivolgervi l'attività sua con maggior profitto. Infatti, dopo un'altra permanenza in Varallo, avvenuta fra il 1536 e il 1538, si stabilì senz'altro in Milano, dove operò diversi affreschi, nella chiesa delle Grazie, in quella della Passione ecc. Nel 1545 riappare in Saronno, ma poi, rientrato in Milano, vi muore il 31 gennaio 1546 a porta Romana in parrocchia di S. Nazaro. In quest'ultimo periodo ebbe a collaboratori il Lanino, Fermo Stella, il Della Cerva, il Valorsa.

Il Morelli scrisse di lui: « Gaudenzio certo non possiede la grazia del Luini; le sue opere non sono neanche così perfette nell'esecuzione come quelle del suo rivale, se non che in generale, quanto all'invenzione, alla vita drammatica, all'ingegno pittorico, egli è incontestabilmente superiore al Luini. Il Ferrari, è vero, perde spesso nel suo fervore artistico l'equilibrio e diviene alle volte barocco ed affettato; alcune delle sue composizioni più grandi peccano per agglomeramento di figure, ma non per tanto nelle sue migliori egli non rimane indietro che a pochissimi de' suoi contemporanei, e qualche volta, come per esempio in alcuni di quei gruppi di uomini e di donne nella grande « crocifissione di Cristo » a Varallo, Gaudenzio non avrebbe nemmeno da temere il paragone coll'Urbinate ».

Un suo disegno di una *Deposizione* nell'Istituto di Belle Arti di Vercelli, tolto direttamente dal quadro del Perugino con l'ugual soggetto della Galleria Pitti, e certa analogia fra la parte di mezzo dell'ancona del Ferrari ad Arona e il motivo

27, 28, 29. Gaudenzio Ferrari: La predizione della nascita della Vergine; ai lati: le donne si comunicano la notizia del concepimento di S. Anna; Iscar scaccia S. Gioachino dal tempio.

centrale del quadro eseguito dal Perugino per la Certosa di Pavia, nonchè l'impressione peruginesca degli angioli di Gaudenzio in due tavolette della biblioteca civica di Novara provano, se non un influsso diretto del maestro umbro sul lombardo, almeno rapporti non disprezzabili, sui quali il Frizzoni richiamò l'attenzione.

Bibliografia: G. Bordiga, *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari,* Milano, 1821. — G. Colombo, *Vita e opere di Gaudenzio Ferrari,* Torino, Bocca, 1881. — G. Frizzoni, *Gaudenzio Ferrari* (nell'*Arte*, 1901, pag. 103 e segg.). — Ethel Halsey, *Gaudenzio Ferrari,* Londra, Bell, 1904. — E. Motta *(Archivio Stor. dell'Arte*, 1888, pag. 43). — Princesse M. Aurousow, *Gaudenzio Ferrari a Varallo et Saronno,* Paris, Fischbacher, ecc.

26 **Presentazione di Maria al Tempio** — La Vergine fanciulletta è invitata da S. Anna e da S. Elisabetta a salire e spinta quasi su per la marmorea scala del tempio, vista di fronte e in chiara luce dietro alle figure forti di colore e d'ombre. In alto il sacerdote, a braccia dischiuse, attende; gli stanno a fianco altri due personaggi.

Affresco: larg. 0,65 — alt. 1,86.

27 **Il Sacerdote Iscar** spinge giù dalla gradinata del tempio Gioachino, in veste bianca e manto rosso cupo. Varie figure d'uomini giovani stanno intorno, osservando: l'uno recando in braccio una pecorella, altri giuocando con un cane. Al di là d'una balaustrata si vedono altre figure e il lembo d'una città con grandiosi edifici.

Affresco: larg. 0,65 — alt. 1,90.

Iconografia: Inciso da Luigi Bridi nell'op. del Gironi cit. al n. 20. Questo dipinto e i due seguenti fot. da Anderson 11236, Brogi 2677.

28 **Un Angelo predice la nascita di Maria a Sant'Anna** che vaga pel domestico orticello e solleva improvvisamente il capo all'annunzio celeste. Un altro angelo cala a sua volta a dare simile novella a Gioachino che si trova tra i pastori e le pecore, e che ascolta, a capo scoperto. Nel fondo si stende una città di ricche architetture, e presso la porta è un gruppo di persone.

Affresco: larg. 1,35 — alt. 1,90.

Iconografia: Inciso da L. Bridi nell'op. del Gironi cit.

29 **Una donna seduta ascolta da un'altra la storia del concepimento di S. Anna** — Le mura della città che si vede in fondo all'affresco precedente continuano e digradano in questo.

Affresco: larg. 0,65 — alt. 1,90.

Iconografia: Inciso da L. Bridi nell'op. del Gironi cit.

30 **Consacrazione di Maria,** accolta dal Sacerdote in dalmatica rossa fiammante, ch'è la sola nota vivace rimasta nell'affresco, assai malandato.

Affresco: tondo, del diametro di m. 1,15.

ICONOGRAFIA: Inciso da L. Bridi nell'op. del Gironi cit.

31 / **32** **Annunciazione** — *a)* L'angelo inginocchiato, in veste gialla e manto rosso, alza la destra; *b)* la Vergine, pure in ginocchio, abbassa gli occhi sul leggìo che le sta innanzi.

Affreschi: due angoli a semilunette, larghe ciascuna 1,05, alte 1,05.

33 **Adorazione de' Magi**; in tre parti a guisa di trittico.

Parte centrale: la Vergine seduta nel mezzo, dinnanzi all'ingresso d'una grotta, col Bambino ignudo sulle ginocchia. Il più vecchio dei Re Magi, in robbone rosso foderato di pelo bianco, si prostra e prende delicatamente i piedini di Gesù per baciarli. Dietro a lui un paggio offre lo scrigno dell'oro a S. Giuseppe. Da destra, scuoprendosi il capo, s'accosta il secondo Re, vestito di broccato d'oro, che presenta a sua volta il cofanetto dell'incenso. In basso, vicino a lui, è un nano col cappello appeso dietro alle spalle, con un lungo spadone e un cagnetto bianco. Nel fondo, presso la grotta, si veggono l'asino e il bue, ed all'opposto lato un pastore.

Affresco: larg. 1,36 — alt. 1,70.

Lato destro: Un falconiere, pomposamente adorno, tende le redini per frenare il proprio destriero ammantato di verde, su cui egli cavalca e siede una scimmia. Più giù due paggi si curvano ad allacciare con la catenella un leopardo.

Affresco: larg. 0,65 — alt. 1,90.

Lato sinistro: Presso il cavallo bianco e tra i servi è sceso il Re moro col vasetto della mirra nella sinistra; poggia un piede - dal quale il servo leva lo sprone - sopra un cofano rosso. Un cagnetto nero latra vicino e dal fondo montuoso e boscoso scendono altri cavalieri, un camello ecc.

Affresco: larg. 0,65 — alt. 1,90.

ICONOGRAFIA: Inciso da F. Caporali nell'opera del Gironi cit. — Fot. Anderson 11235, Brogi 2689.

La Vergine Assunta, col manto ampiamente svolazzante, sale al cielo incoronata da due angeli, tra l'ammirazione degli Apostoli. **34**

Affresco: tondo del diametro di m. 1,15.

Angelo che suona la mandòla. **35**

Affresco: angolo o semilunetta, larg. 1,05 — alt. 1,05.

Angelo che suona l'arpa. **36**

Affresco: angolo o semilunetta: larg. 1,05 — alt. 1,05.

La Visitazione — S. Elisabetta, in ampia veste rossa e manto giallo, abbraccia, curvandosi umilmente, la Madonna, che in veste pavonazza, manto bianco e cappuccio giallastro, la stringe a sè con affetto. Nel fondo, all'ingresso dell'antro di Betlemme, sta S. Girolamo in ginocchio, in atto di battersi il petto nudo col sasso. **37**

Affresco: larg. 0,65 — alt. 1,90.
ICONOGRAFIA: Inciso da L. Bridi nell'op. del Gironi cit.

Angelo che suona la viola. **38**

Affresco: angolo o semilunetta: larg. 1,05 — alt. 1,05.
Tutti questi affreschi - dal n. 26 al 38 inclusivi - furono levati nel 1808 dalla cappella della Natività della Madonna nella chiesa di S. Maria della Pace, ora Salone Perosi, in Milano e appartengono all'ultimo periodo del pittore che vi si rivela scioltissimo ed esuberante; secondo E. Halsey, lasciati incompiuti per la morte di Gaudenzio, furon compiuti da scolari.
BIBLIOGRAFIA: RICCI, op. cit., p. 162.

Bernardino Luini.

L'Argelati lo dice figlio di un Giovanni Lutero di Luino, paesetto sulla riva orientale del Lago Maggiore, dove è da ritenersi nato anche il nostro pittore. Sull'anno della sua nascita gli storici dell'arte non vanno d'accordo facendolo oscillare dal 1465 al 1480! Ad ogni modo il Cesariani (nel suo commento a Vitruvio) nel 1521 lo ricordava fra coloro che in quel tempo *erano florenti*. Le sue genuine opere, e sopratutto la popolosa *Pietà* che si trova nella chiesa della Passione in Milano, dimostran un seguace dell'antica scuola lombarda, ed in ispecie del Bergognone e del Bramantino, più che di Leonardo. Solo nella sua seconda maniera assunta intorno al 1510 si scorge l'influenza del grande maestro toscano, la quale va poi fondendosi man mano nel sentimento proprio del Luini che verso il 1520 si afferma nella cosidetta *maniera bionda*. La vita del Luino si svolse lungamente in Milano e solo nell'ultimo decennio sembra che il maestro accogliesse commissioni anche fuori. Infatti verso lo scorcio del 1523 passò a Legnano per operarvi, tra l'altre cose, il mirabile polittico che vi si conserva ancora. Due anni dopo compì i suoi affreschi a Saronno e nel seguente (1526) operò in Como e, pare, a Ponte nella Valtellina. Negli anni 1528-29 condusse a termine le sue ben note pitture di Lugano e nel 1530, tornato a Milano, quelle di S. Maurizio, nel Monastero Maggiore. Morì fra

l'agosto del 1531 e il luglio nel 1532 secondo alcuni; ma secondo altri più tardi. Il Vasari lo dice « pittore delicatissimo e molto vago, come si può vedere in molte opere che sono di sua mano in Milano ed a Saronno e in altre storie che sono nella chiesa di S. Maria, fatte a fresco perfettissimamente. Lavorò anco a olio molto pulitamente e fu persona cortese ed amorevole molto delle cose sue; onde se gli convengono meritamente tutte quelle lodi che si devono a qualunque artefice che con l'ornamento della cortesia fa non men risplendere l'opere e i costumi della vita, che con l'essere eccellente in quelle dell'arte ».

BIBLIOGRAFIA: G. FRIZZONI, *Bernardino Luini* (nell'*Arte*, 1902, pag. 98). — PIERRE GAUTHIEZ nella *Gazette des Beaux Arts* (serie III, t. XXII) e *Luini* (serie *Les grands artistes,* Paris, Laurens). — G. C. WILLIAMSON, *Bernardino Luini,* Londra, Bell, 1899. — L. BELTRAMI, *Bernardino Luini e la Pelucca* (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1895, pag. 5-19, e *La chiesa di S. Maurizio e le pitture di Bernardino Luini* (in *Emporium,* gennaio 1899).

39 **S. Antonino**, in veste bianca e nera di domenicano, con la mitra in capo, il libro e il pastorale, in atto di versar le monete della sua borsa nelle mani del povero che gli sta accovacciato ai piedi.

Affresco: larg. 0,55 — alt. 1,35. Quantunque rovinato e ritoccato, si rivela per opera della scuola del Luini.

40 **S. Tomaso d'Aquino** in veste di domenicano, col giglio e il libro.

Affresco: larg. 0,55 — alt. 1,35. Restaurato.

(I numeri 41, 42, 43 e 44 son trasportati nella sala XVI).

45 **Elia**, in veste turchina, ravvolto in manto pavonazzo, giace presso il ginepro sul nudo terreno, risvegliandosi e sorgendo sul cubito alla chiamata di un angelo vestito di rosso che gli indica la focaccia e il calice deposti sul sasso. Nel fondo deserto e montuoso è di nuovo, in più piccole proporzioni, la figura di Elia che cammina col bordone del pellegrino.

Affresco: larg. 1,50 — alt. 1,12.

BIBLIOGRAFIA: Per tutti questi affreschi del Luini v. anche G. C. WILLIAMSON, *Bernardino Luini* cit., pag. 117 e segg.

46 **Il Redentore**, col busto nudo, il manto bianco, il vessillo nella sinistra e la destra benedicente, sale al cielo entro una mandorla luminosa fiancheggiata da due serafini, da due angeli inginocchiati, uno de' quali suona la viola e l'altro il liuto, e da due puttini in camicetta rossa che volano suonando le tube.

Affresco: larg. 1,70 — alt. 1,60, con la parte superiore a timpano. Patito, specialmente in basso. Le tinte chiare, una certa rigidezza nell'insieme, la composizione generale provano che questo dipinto appartiene al novero di quelli eseguiti dal Luini sotto l'influenza del Bergognone.

S. Orsola, sotto una porta, in veste rossa, col vessillo nella sinistra e la palma nella destra. Mezza figura. **47**

Affresco: larg. 0,98 — alt. 0,82.
ICONOGRAFIA: Fot. Alinari 14560, Anderson 12715, Brogi 2135.

S. Rocco, in veste di pellegrino, che addita la piaga sulla coscia. **48**

Affresco: larg. 0,48 — alt. 0,95. Lavoro malandato, della scuola.

S. Sebastiano, coi fianchi coperti di un panno rossiccio, già colpito di tre freccie, sta ritto sopra una base rossa, dietro alla quale sorge un tronco biforcato d'albero, al quale egli è legato con le mani. **49**

Affresco: larg. 0,61 — alt. 1,45. Della scuola.

La Madonna, seduta, porge la mammella destra al putto che succhia il latte mentre con una mano stringe un uccelletto. Di contro S. Giovannino, inginocchiato, con le braccia incrociate, lo contempla sorridendo. **50**

Affresco: larg. 0,88 — alt. 1,60. Della scuola.
ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 12718.

Gli affreschi dal n. 39 al 50 inclusivi furon levati nel 1814 dal Monastero soppresso di S. Maria delle Vetere, tenuto già dalle Domenicane, in Milano, nelle vicinanze di S. Eustorgio. In essi appare evidente anche l'opera di scolari che aiutarono il maestro. A questo però sembran dovuti il disegno e la direzione di tutto, cioè anche di quella parte che lasciò frescare.

(Il n. 51 è trasportato nella sala XVI).
BIBLIOGRAFIA: RICCI, op. cit., pag. 167.

S. Maria Maddalena, a chiaroscuro, entro una nicchia a finti marmi policromi, regge il vasetto con ambedue le mani. **52**

Affresco: larg. 1,10 — alt. 2,25.

S. Lazzaro, a chiaroscuro con la destra al petto, l'altra che regge il manto lungo il fianco. **53**

Affresco: larg. 1,10 — alt. 2,25.

S. Marcella, a chiaroscuro, di profilo, che guarda verso destra, in atto di devota ammirazione. **54**

Affresco: larg. 1,10 — alt. 2,30.

55 **S. Marta**, a chiaroscuro, col secchiello dell'acqua santa nella sinistra, e l'aspersorio alzato nella destra; il drago giace ai suoi piedi.

Affresco a monocromato: larg. 1,10 — alt. 2,30.

Queste figure a chiaroscuro non sono opere di grande eleganza, ma nemmeno si può negar loro una notevole decorativa ampiezza di forme e, sopra tutto, un buon uso del chiaroscuro trattato con fusione e con giusto effetto.

Un tempo erano attribuite — fra gli altri da Carlo Torre — al Lanino, ma oggi prevale l'attribuzione al Luini, del quale hanno il carattere.

Gli affreschi, nn. 51, 52, 53, 54 e 55 furono levati dalla chiesa di S. Marta delle Monache Agostiniane (demolita nel 1761) e portati a Brera nel 1808.

BIBLIOGRAFIA: C. TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano, 1674, pag. 133. — S. LATTUADA, *Descrizione di Milano*, II, pag. 57. — C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano per gli amatori delle Belle Arti*, Milano, 1795, pag. 273.

56 **Madonna** seduta col Bambino sulle ginocchia, fra i Ss. Giovanni Battista e Agostino.

Affresco: larg. 1,15 — alt. 1,50. Questo modesto lavoro della scuola del Luini, ridotto in miserrimo stato, fu regalato alla Pinacoteca dai fratelli sigg. Bocconi nel 1888 e si trovava nel cortile della casa n. 39 in piazza del Duomo, a Milano.

57 **La Vergine in mezza figura**, vestita di corpetto rossiccio, le mani giunte, le chiome fluenti, vista di fronte.

Affresco: larg. 0,50 — alt. 0,60. Proveniente dal Monastero Maggiore di Milano, nel 1808. Scuola del Luini.

58 **S. Chiara in mezza figura**, con la tonaca che le avvolge il capo, vista di fronte.

Affresco: larg. 0,40 — alt. 0,60, assai guasto. Dal convento di Santa Maria Incoronata in Milano. Scuola del Luini.

59 **La Madonna** seduta sopra un trono, col Bambino ritto sopra il suo ginocchio sinistro.

Affresco: larg. 0,70 — alt. 1,10. Malandato lavoro della scuola.

60 **L'angelo** conduce per mano il Tobiolo.

Affresco a chiaroscuro: larg. 0,61 — alt. 0,75.

61 **S. Anna** seduta, in veste pavonazza, con mantellina e panno giallo intorno al capo, alza e porge Gesù bambino, nudo e sorridente, alla Madonna che le siede di

contro in veste rossa e manto grigio. Nel fondo sorgono le rupi con qualche alberello.

Affresco: larg. 1,32 — alt. 1,50, in origine cerchiato. Dal lascito Oggioni, 1855.

ICONOGRAFIA: G. C. WILLIAMSON, *Bernardino Luini,* pag. 32-33. — RICCI, op. cit., pag. 177. — Fot. Alinari 14564, Anderson 11054, Brogi 2697, Braun 26539.

62

Le nozze mistiche di S. Caterina — La Vergine siede in trono su larga base marmorea e contro l'alta spalliera, presso alla quale un angelo dischiude una tenda. Gesù bambino si volge e porge l'anello a S. Caterina, la quale, con la ruota e la palma, gli è vicino, raccolta.

Affresco: larg. 1,40 — alt. 1,35, guasto e di mediocre scolaro. Dono del conte Castelbarco.

63

Madonna col Figlio e S. Giovannino — La Vergine, seduta sopra un rialzo del terreno, regge il putto che si sporge per abbracciare una pecorella presentatagli da S. Giovannino, presso a' cui piedi si vede una pernice. Nel fondo montuoso e boscoso sono due certosini, alcuni pastori con le mandrie, e un viandante.

Affresco: larg. 1,15 — alt. 1,70, offuscato e guasto, ma di una grande finezza e bellezza. Si trovava nell'ospizio, dove dimoravano i Certosini di Pavia ogni qualvolta venivano a Milano, e precisamente in una « gran Casa » presso alla chiesa di S. Caterina « alla Chiusa », ambedue demolite.

ICONOGRAFIA: Fot. Alinari 14551, Anderson 11241, Braun 26531, Brogi 2685.

64

Figura femminile, in tunica o camicia bianca e manto rosso presso un pilastro; guarda l'osservante, e indica alzando il braccio e la mano destra.

Affresco: larg. 0,77 — alt. 1,10. Non manca di certa dignità e formosità, ma nelle forme un po' stanche e nel colorito troppo rossastro, senza trasparenza, non vediamo l'opera diretta del maestro. Fu staccato dal convento dei Minori Osservanti della Pace nel 1808.

Il Gironi, nel 1812, notava che era ritenuta opera del Luini insieme a due figurette d'angioli con un ginocchio in terra in atto di suonare un flauto, pure provenienti da una cappella della chiesa della Pace.

ICONOGRAFIA: Incisa da L. Bridi per l'op. del Gironi cit.

65

Annunciazione — La Vergine, a mani giunte, è inginocchiata presso lo sgabello, e a lei si accosta l'angelo col giglio e la destra alzata. Mezze figure.

Affresco: larg. 0,90 — alt. 0,55, a chiaroscuro rovinatissimo.

66 **La Vergine col Figlio, S. Antonio Abate e S. Barbara** — Sotto una loggia architravata e col soffitto a cassettoni e su alta base siede la Madonna in veste violetta, manto turchino a fodera aranciata, e scialle giallo che le copre le spalle e abbiglia il capo. Regge il bel putto, diritto e nudo, che l' abbraccia e guarda lo spettatore. A destra S. Barbara, in veste rossa e gialla, alza e mostra il calice e la palma. S. Antonio Abate, dal volto roseo e dalla barba candida, sta alla parte opposta col libro e il pastorale; il maiale in basso sporge col solo capo. Ai piedi del trono un angioletto vestito di camiciola verde, seduto, suona la mandòla.

Affresco: larg. 1,75 — alt. 2,26, malandato nella parte inferiore. Reca la segnatura « BN̄ARDINVS LOVINVS P. M. D. XXI ».
Levato da S. Maria di Brera nel 1808.

ICONOGRAFIA: Inciso da Michele Bisi (1815). — RICCI, op. cit., p. 181. — Fot. Alinari 14553, Anderson 11056, 11057, 11058, 11059, Braun 26533, Brogi 7028, 2142, 11667, 11668, 11669.

67 **Il Padre Eterno** guarda in basso ed apre le braccia in atto di protezione.

Affresco: larg. 1,85 — alt. 0,55, nella stessa forma di timpano. Levato, come il n. 66, nel 1808 da S. Maria di Brera. Quando poi nel 1901 se ne fece il trasporto su tela apparve sotto la seguente pittura:

68 **Il busto del Redentore** in una nicchia a conchiglia, ornata lateralmente da fogliami, dipinto a chiaroscuro.

Affresco: larg. 1,85 — alt. 0,55, in forma di timpano, tutto smantellato per dar presa all'arricciatura sovrapposta dove fu dipinto il predetto P. E. Il carattere della figura e specialmente del fregio — due cornucopie da cui si svolgono varii giri di foglie a mo' di bassorilievo — toglie ogni dubbio che si tratta di pittura decorativa della fine del XV secolo, affine, ma più rigida nei contorni, a certi fregi di Bramante e Bramantino e particolarmente a quello sulla fronte della casa Silvestri ora Fontana.

69 **Il Redentore**, di prospetto, con la barba e i lunghi capelli rossicci che gli scendono sulle spalle, sopra una tunica pavonazza, porta il manto celeste e regge con la sinistra il globo a riflessi cristallini, mentre alza la destra per benedire.

Affresco: larg. 0,70 — alt. 1,00. Dalla chiesa di S. Marta in Milano.

BIBLIOGRAFIA: RICCI, op. cit., pag. 160 e seg.

Bernardino Luini.

GLI AFFRESCHI DELLA PELUCCA.

« Secondo la leggenda popolare — scrive Luca Beltrami *(Bernardino Luini e la Pelucca* nell'*Archivio Storico dell'Arte,* Roma, 1895, pp. 5-19) — avvenne che, mentre Bernardino Luini stava dipingendo una cappella nella chiesa di San Giorgio in Palazzo a Milano, il parroco, salito sulle impalcature per esaminare gli affreschi e venuto a diverbio col pittore, cadesse dal ponte rimanendo morto sul colpo. Il Luini, incolpato del luttuoso fatto, dovette sottrarsi alle ricerche della giustizia, contro di lui eccitata dalla rivalità degli altri pittori, abbandonando Milano travestito da mugnaio, per cercare un sicuro asilo nella casa campestre della famiglia Pelucchi, vicino a Monza, dove rimase per due anni incognito, finchè l'infuriare di una grave pestilenza ebbe allontanato ogni pericolo di ulteriori ricerche e molestie; sempre secondo la leggenda, il Luini, durante quella forzata dimora, avrebbe dedicato tutta la sua attività nel decorare le sale che lo ospitavano, ed al tempo stesso si sarebbe invaghito della figlia di Guidotto Pelucchi, di meravigliosa bellezza, per la quale già spasimavano i giovani signorotti dei dintorni. Fra questi la leggenda annoverava Ferrigo Rabbia, amico del pittore, ed Amarotto de' Gavanti, i quali avrebbero colto l'occasione di un torneo presso le famiglie della Croce, vicino a Monza, per scendere in campo e contendersi le grazie della bella Pelucca. La fortuna delle armi sorrise al Rabbia, ed il Luini, sebbene rivale nell'amore di Laura, ebbe a compiacersi della vittoria dell'amico, eccitando sempre più l'ira del Gavanti, il quale allontanatosi tosto dal torneo e chiamato a raccolta i suoi fidi attese che il Rabbia col Luini e la famiglia dei Pelucchi facessero ritorno a sera inoltrata alla loro dimora, per assaltare a tradimento il fortunato rivale, ed ucciderlo presso ad un casolare poco discosto dal luogo del torneo. Il Luini, scampato per miracolo all'aggressione, e perduta ogni speranza di essere ricambiato di amore dalla bella Pelucca — che la leggenda fa riparare in un convento — avrebbe abbandonato i suoi ospiti per portarsi a Monza, ed eseguirvi alcuni lavori di pittura nel Duomo, e nelle chiese di S. Gerardo e di S. Martino. Di tutto questo racconto, i soli particolari che oggidì si possono ammettere sono quelli relativi ai lavori che il Luini ebbe effettivamente ad eseguire in S. Giorgio a Milano; alla casa dei Pelucchi, ed in Monza, la tradizione popolare si compiace di trovare altri indizi di fondamento per la leggenda surriferita, nel nome di *Torneamento* che ancora sussiste per una località attigua a Monza e nel nome di *Criminale* che conserverebbe una cascina, poco discosta dal Torneamento dove sarebbe avvenuto l'assassinio del Rabbia; malgrado tutto ciò, la leggenda si presenta troppo romantica, sia rispetto all'epoca in cui risale, sia rispetto alle circostanze di fatto su cui si fonda; ed invero, lo stesso punto di partenza del racconto non ci persuade, non essendo verosimile una caduta mortale del parroco di S. Giorgio dalla limitata altezza cui arrivano gli affreschi dal Luini dipinti in questa chiesa. Qui si potrà domandare, per quale ragione sia stata rievocata questa leggenda giudicata inverosimile; e la ragione non sembrerà del tutto vana, quando si abbia a tener calcolo della mancanza assoluta di dati positivi, riguardo l'opera pittorica del Luini alla Pelucca, sia rispetto alle circostanze che diedero origine ai dipinti stessi, sia riguardo le vicende da questi attraversate durante il corso di tre secoli: ed infatti le prime e scarse notizie di fatto sugli affreschi della Pelucca si riducono fatalmente a quelle che menzionano la completa manomissione ed il disperdimento di quelle opere d'arte, le quali, per la loro importanza, avrebbero potuto gareggiare colle famose composizioni frescate dal Luini nella chiesa a S. Maurizio al Monastero Maggiore di Milano ».

I soggetti degli affreschi della Pelucca (variamente sparsi in seguito in numero di circa cinquanta nel Palazzo Reale, nella R. Pinacoteca e presso privati in Milano, nel Museo del Louvre e nella raccolta Cernuschi — poi in quella Sedelmeyer e di qui in quella Kann in Parigi — nel Museo Condè di Chantilly, a Londra nella collezione Wallace ecc.) sono in parte attinti a giuochi e alla mitologia, in parte alla storia sacra e si dovevano trovare nella Cappella o chiesetta e in altre sale a seconda dei loro soggetti. La storia di Mosè si svolgeva nella sala maggiore, nella cui parete più ampia, di contro alle finestre, campeggiava la grande composizione dell'*Esercito di Faraone travolto nel Mar Rosso:* nell'attigua sala minore eran

forse i soggetti mitologici; in un gabinetto fra questa sala e un'altra, la vôlta impostata su otto lunette s'ornava delle lunette coi putti fra i tralci e i pampini e delle composizioni del *bagno* e del *giuoco del guancialino* sulle pareti. Nella cappella — dov'è rimasto il vôlto dipinto a fogliami policromi e il monogramma di G. C. — eran la composizione della S. Caterina trasportata dagli angioli e le figure d'angioli inginocchiati, di cui una è oggi a Brera. Nel 1806, narra il *Cronista Monzese (Annuario pel 1841)*, nella Pelucca « rimodernata fu messa una razza di cavalli del principe Eugenio di Beauharnais, e l'appartamento ov'erano le pitture di Luino, che vennero ristaurate poco bene, era stato riserbato ad uso vicereale, ed arredato colla solita magnificenza di quei tempi ».

Il distacco degli affreschi fu cominciato nel giugno del 1821 e ultimato nel settembre dello stesso anno (ma non entrarono — e in una parte sola — a Brera che il 12 dicembre 1826) dal riparatore Stefano Bareggi che li riportò su tavole di legno non considerando come queste, soggette alle variazioni climatiche, si sarebbero imbarcate e spaccate. Per di più è nato ora il sospetto — esaminando i dipinti durante recenti restauri — che essi sian eseguiti non a fresco ma a tempera, su una stoffa sottile come una garza.

BIBLIOGRAFIA: Della Pelucca, de' suoi affreschi e della recente concessione reale alla Pinacoteca di Brera, v. oltre le monografie citate sul Luini, L. BELTRAMI *(Arch. Sto. dell'Arte*, 1895, p. 3-19, art. cit.) e nel *Marzocco*, 18 novembre 1906. — F. MALAGUZZI VALERI, nell'*Illustrazione Italiana*, 25 novembre 1906 e nella *Lombardia*, 23 novembre 1906.

A Bartolomeo Suardi detto il Bramantino si attribuisce dalla maggior parte degli studiosi la serie delle lunette coi putti fra i pampini di cui s'è fatto cenno, che tuttavia qualcuno, il dott. Frizzoni fra questi, preferisce dare al Luini. Recentemente, e precisamente il 18 ottobre del 1906, S. M. il Re concedeva in deposito alla Pinacoteca i dipinti luineschi della Pelucca perchè fossero uniti agli altri della collezione braidense.

Di questo ciclo di pitture si sta curando ora una sistemazione definitiva. E benchè tale sistemazione, mentre si redige il presente catalogo, non possa ancor esser compiuta, descriveremo i dipinti a seconda dei soggetti loro e del verosimile originario raggruppamento.

1° GRUPPO.

745 **La morte dei primogeniti** — L'attenzione è richiamata da una figura di donna che, al colmo della disperazione, apre le braccia, rivolta al cielo, dinnanzi al cadavere del figlio steso in terra: altre madri, poco discosto, si affaccendano pietosamente intorno ai cadaveri dei loro cari. Nel fondo il terreno è cosparso di animali morti, intorno a cui uomini e donne si aggirano desolati.

Affresco (fino a prova sicura che si tratti d'altra tecnica li battezzeremo così): larg. 1,69 — alt. 2.11. Dal Palazzo Reale nel novembre del 1906.

BIBLIOGRAFIA: Per questo dipinto e pei successivi della Pelucca, v. Bibliografia cit. alla biografia del Luini.

ICONOGRAFIA: Di tutti questi dipinti della Pelucca v'è la serie di fotografie dello Stab. Montabone e si sta eseguendo da Alinari, Brogi ecc. V. poi *Secolo Illustrato* di Milano, 4 nov. 1906. — F. MALAGUZZI *(Illustraz. Italiana,* 25 nov. 1906).

Gli Ebrei si preparano a lasciar l'Egitto. L'affresco, distinto in gruppi a quattro distanze, mostra dapprima in basso e lateralmente due donne che si caricano ciascuna del loro figliuoletto, mentre un uomo, in mezzo, s'aiuta dei piedi e delle mani per legare e stringere l'involto delle sue cose e un fanciulletto s'incammina già col fardello sulle spalle. Altre figure, con un cane e un cammello carico, attraversano la scena in secondo piano, e dietro corrono altri gruppi di persone, quali in atto di accomodare soma e sacco a un asino, quale in atto di guidare il cavallo bardato al suo padrone. Una maggior folla, affaccendata per la partenza, s'addensa nell'ultima linea. **70**

Affresco: larg. 1,67 — alt. 2,15. Del Luini.

Questo (come gli altri dipinti di ugual provenienza che si trovavan già a Brera) entrò nella collezione il 12 dicembre 1816.

ICONOGRAFIA: Fot. Brogi 11666.

Il banchetto degli Ebrei che, in piedi, afferrano le vivande raccolte in copia su una mensa imbandita e le mangiano avidamente. La scena è, come le altre, all'aperto e a ridosso di un colle rivestito di arbusti. **739**

Affresco: larg. 1,73 — alt. 1,17. Dal Palazzo Reale nel novembre del 1906.

ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI, loc. cit.

L'esercito di Faraone travolto nel Mar Rosso mentre gli Ebrei, in salvo sulla riva, osservano, coi segni della più grande emozione, la scena che si svolge, con molteplicità di gruppi e di incidenti che il pittore si è sforzato di rendere nella loro tragicità, sotto i loro occhi. **740 741**

Affresco in due pezzi: larg. 1,70 — alt. 1,82; larg. 168 — alt. 1,79. Dal Palazzo Reale nel novembre del 1906.

ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI, loc. cit.

Gli Ebrei inneggianti a Dio dopo il passaggio del Mar Rosso, quali cantando sulla musica, quali accompagnati dal suono dei tamburelli. Dietro questo gruppo — dignitoso e non privo di certa grandiosità — si vedono nel fondo altre figure d'uomini e di donne affaccendati nelle prime cure della nuova dimora. **742**

Affresco: larg. 1,41 — alt. 2,38. Dal Palazzo Reale nel novembre del 1906.

ICONOGRAFIA: Nel *Secolo Illustrato*, 4 nov. 1906. — F. MALAGUZZI, loc. cit.

738 **Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe** che s'erge alta dinnanzi a lui, seguito dagli Ebrei che, coi secchielli, s'apprestano a raccogliere il liquido elemento.

Affresco: larg. 1,74 — alt. 1,22. Dal Palazzo Reale nel novembre del 1906.

ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI, loc. cit.

744 **La raccolta della manna** — Nel primo piano del quadro una donna, curva, raccoglie con ambo le mani la manna per colmarne un vaso: un uomo si diparte da lei con un altro gran vaso ricolmo sulle spalle; intorno vecchi, donne, fanciulli si affaccendano nel gradito lavoro. Nel fondo del paesaggio accidentato e chiuso da montagne azzurre sorgono alcune abitazioni.

Affresco: larg. 1,52 — alt. 1,98. Dal Palazzo Reale nel novembre del 1906.

ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI, loc. cit.

737 **Mosè inginocchiato**, in orazione sul Monte Sinai.

Affresco: larg. 0,50 — alt. 0.56. Dal Palazzo Reale nel novembre del 1906.

ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI, loc. cit.

743 **L'offerta degli Ebrei per la costruzione del tabernacolo** — Sul davanti tre donne — di cui non si scorge che mezza figura — offrono gioielli e vesti: più discosto una donna, uscita dalla sua casa, ne reca una veste che mostra a una compagna, mentre una terza s'allontana col bambino fra le braccia. Nel fondo gira tortuosamente una via percorsa da altre persone.

Affresco: larg. 1,17 — alt. 1,49. Dal Palazzo Reale nel novembre nel 1906.

ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI, loc. cit — G. C. WILLIAMSON, op. cit., pag. 19.

748 **La fucina di Vulcano** — La scena illustra un episodio reso celebre dall'Eneide: Venere e Vulcano fabbricanti l'armatura di Enea.

Affresco: larg. 1,63 e 0,80 — alt. 2,40. Dal Palazzo Reale nel novembre del 1906.

BIBLIOGRAFIA: G. C. WILLIAMSON, op. cit., pag. 21.
ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI, loc. cit.

2° GRUPPO.

Un giovine in tunica violetta, le gambe nude e i sandali ai piedi, sopra un cavallo bianco che corre a destra, di completo profilo. Nel fondo montuoso un torrente si frange tra i sassi e dalla parte opposta, sopra una via all'ingresso d'un bosco, un giovine scende ai richiami d'un satiro. **72**

Affresco: larg. 1,30 — alt. 1,65.

Sacrificio al Dio Pane — Un'ara in mezzo, dietro alla quale, in una nicchia, s'eleva una colonna di marmo rosso sulla cui cima è la statua, color rame, di Pane cornuto, con la pelle di daino e, nelle mani, la siringa e il bastone da pastore. In basso, da sinistra (risaltando sopra una stoffa cupa tesa ai due lati) s'avanza un satiro per deporre sulle fiamme una testa di pecora, mentre, di contro, la sua compagna ne offre una coscia. Due piccoli satiri, d'ambo i sessi, procurano d'alzarsi presso l'ara, l'uno con un grappolo d'uva in mano, l'altro con le mani giunte adorando. **73**

Affresco: alt. 1,76 — larg. in basso 1,47 e in alto 0,68 a guisa di piramide tronca, perchè decorava la cappa di un camino. Questa pittura mostra l'influenza del Bramantino.

ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 12712.

Dafne trasformata in alloro — Apollo seduto sopra la riva erbosa ascolta Peneo vecchio, calvo, dalla lunga barba bianca, nudo, emerso dalla cintola in su dal suo fiume, alla cui riva opposta è sua figlia Dafne, già in parte cambiata in alloro. Nel fondo, sul fianco d'un alto monte, un villano spinge innanzi un asino. **74**

Affresco: larg. 1,52 — alt. 1,63. Del Luini.

ICONOGRAFIA: RICCI, op. cit., pag. 189.

Nascita di Adone — Un giovine e una giovane, forse Fenice e Afesibea, stanno seduti sul davanti, tra i fiori e le erbe. Dietro, in un'altura alberata, varie donne soccorrono Adone che, raccolto da Lucina, nasce dall'albero. **76**

Affresco: larg. 1,93 — alt. 2,08. Pittura in parte di qualche scolaro.

Gli affreschi 70, 71, 72, 73, 74, 75 e 76 come già il n. 16, descritto e il n. 288 entrarono in Brera il 12 dicembre 1821.

ICONOGRAFIA: Fot. Alinari 14563.

3° GRUPPO.

71 **Il giuoco del guancialino d'oro**, che consiste nel far indovinare a chi abbia gli occhi coperti o chiusi chi l'ha percosso sulla schiena. Una giovinetta in veste verde e rosa, seduta sopra un rialzo del terreno, tiene la benda agli occhi d'una compagna, vestita in bianco e viola, che le si curva innanzi, celandole il volto tra le ginocchia e portandosi la destra al dorso, mentre un'altra, vestita di giallo, si fa sopra a quest'ultima preparandosi a colpirla. Nel fondo si stendono verdi praterie con qualche alberello.

Affresco: larg. 1.00 — alt. 1,40. Opera del Luini.

L'antico inventario ms. della Pinacoteca nota che in questo dipinto i colori erano *smunti assai.*

ICONOGRAFIA: WILLIAMSON, *B. Luini,* pag. 22-23. — RICCI, op. cit., p. 187.

75 **Giovane donna** bionda rivolta verso destra, un po' curva, con gli occhi spalancati, come in curioso atteggiamento di lieta curiosità. Ha la veste violetta aperta sul petto.

Frammento col solo busto, parte forse della composizione al n. 71.

Affresco: larg. 0,36 — alt. 0,45. Del Luini.

750 **Frammento del giuoco del guancialino d'oro**, descritto al n. 71, come lascian supporre le misure, il fondo analogo e l'atteggiamento della fanciulla in atto di colpire con la sinistra alzata e volgentesi sorridendo a un uomo che la segue.

Affresco: larg. 0,61 — alt. 0,53. Dal Palazzo Reale nel novembre del 1906.

ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI, loc. cit.

749 **Un gruppo di fanciulle al bagno** quali in atto di scendere dalla riva, quali già tuffate in acqua, quali già ritornate sulla sponda verde.

Affresco: larg. 2,50 — alt. 135. Dal Palazzo Reale nel novembre del 1906. Le lunette che ornavano questo locale della Villa vedansi fra le pitture di Bramantino ai nn. 16, 746 e 747.

ICONOGRAFIA: Nel *Secolo Illustrato,* 4 nov. 1906. — F. MALAGUZZI, loc. cit.

4° GRUPPO.

735 **Il Padre Eterno** con le braccia stese in atto di protezione circondato dai cherubini.

Affresco: larg. 1,40 — alt. 0,60. Dal Palazzo Reale nel novembre del 1906.

ICONOGRAFIA: Nel *Secolo Illustrato*, 4 nov. 1906. — F. MALAGUZZI, loc. cit.

738 **Un angelo in adorazione** inginocchiato, reggente una torcia con le mani protese.

Affresco: larg. 0,70 — alt. 0,90. Dal Palazzo Reale nel novembre del 1906. — A quest'angelo ne faceva riscontro altro ora in proprietà privata. Il n. 735 e il 738 eran nella cappella della Villa insieme alla composizione della *S. Caterina trasportata dagli angioli* che da tempo è nella collezione di Brera, nella sala XVI, n. 288.

Marco da Oggiono.

Marco d'Oggiono nacque, sembra, intorno al 1470 e lavorò, specialmente a fresco, a Milano, seguendo da vicino la maniera di Leonardo, al quale rimase sempre attaccato specialmente nel riprodurre i tipi, i forti contrasti di chiaroscuri, la vivacità del colorito, pur rimanendogli molto inferiore nell'intensità del sentimento, nel modellato, nelle sfumature, anche quando — come nel *Salvator Mundi* della Galleria Borghese, da Paolo V (che lo teneva appeso sul proprio letto) e per quasi tre secoli ritenuto di Leonardo da Vinci — raggiunge un grado di morbidezza che invano si cercherebbe ne' suoi affreschi vivaci e arditi, ma spesso chiassosi di toni. La maggior parte delle sue opere — in cui il trasmodare delle forme leonardesche, gli occhi gonfi, gli zigomi molto distanti fra loro, le mani dalle dita molli son sue caratteristiche — si conservano a Milano, dove il pittore lavorò e visse, — sembra ad alcuni — fino intorno al 1540: benchè questa data sia probabilmente a portare molto più indietro.

77 **Adamo ed Eva**, dinnanzi all'albero della scienza del bene e del male, e il Padre Eterno che s'avanza.

Forse l'artista ha voluto rappresentare due momenti del fatto biblico includendovi anche l'ordine della cacciata dal Paradiso terrestre.

Affresco: larg. 1,31 — alt. 0,77, semicircolare. Dalla chiesa di Santa Maria della Pace in Milano, nel 1808 secondo le guide precedenti. Ma in una memoria del pittore e ristauratore Stefano Barezzi, aggiunta a una lettera (comunicatami, insieme ad altre relative al Barezzi, dal chiaro sig. E. Seletti) del Presidente dell'Accademia al Barezzi stesso, in data 3 febbraio 1820, con cui lo si avverta dell'autorizzazione a distaccare alcuni dipinti a fresco dalle pareti del locale erariale di S. Maria della Pace è detto che l'Accademia « degnossi assecondare l'inchiesta permettendogli di levare diversi affreschi di Marco d'Oggiono che esistevano nella soppressa chiesa della Pace in Milano,

quali come saggio di una scoperta presentava a cotesta I. R. Accademia » che gli accordò un compenso di L. 1000.

ICONOGRAFIA: RICCI, op. cit., pag. 180.

78 **S. Cristoforo**, il solo capo, con lunga chioma e barba bianca, volto all'indietro; la mano destra del santo alzata regge un lungo bastone.

Affresco (frammento): larg. 0,55. — alt. 0,70. Provenienza come al n. 77.

79 **Il transito della Vergine** — Maria, coperta di uno scialle giallo sul capo e di un corpetto rossiccio, è stesa sul letto, circondata dalle pie donne, dai fedeli e dall'angiolo.

Affresco: larg. 1,30 — alt. 1,15, molto sciupato. Provenienza come al n. 77.

ICONOGRAFIA: Inciso da Luigi Bridi per l'op. del Gironi cit.

80 **Due gruppi di Apostoli**, in mezza figura, in vesti dai colori vivaci, discutono animatamente.

Affresco: larg. 1,61 — alt. 1,15, che faceva parte, secondo il catalogo ms. antico della galleria, della composizione descritta al n. 79. Provenienza come al n. 77.

81 **Le nozze di Cana** — Gesù è seduto fra i commensali, tutti in vesti dai colori vivaci. Sul davanti del quadro un servo, in posa sgraziata, si china a versare il vino in una coppa presentatagli da un altro servo.

Affresco: larg. 3,43 — alt. 1,80, a forma di lunetta. Provenienza come al n. 77.

Certa eccessività di tinte che si notano in questi affreschi potrebbe in parte essere imputate al restauratore Antonio De Antoni che, il 19 luglio 1812, vantava in una lettera i restauri fatti in « tutta la galleria delle pitture a fresco del Luino, di Marco d'Oggiono e Gaudenzio Ferrari ».

82 **Un uomo,** in vesti a tinte accese (secondo una particolarità di questo pittore) e agitate dal vento, le gambe nude, versa acqua in un bacile.

Affresco (frammento): larg. 0,62 — alt. 0,62, di forma ovale, trasportato su tavola.

ICONOGRAFIA: Fot. Brogi 2155.

83 **La Vergine**, seduta di fronte all'osservatore, osserva il Bambino, S. Giovannino, e due angioletti che scherzano con una pecorella.

Affresco: larg. 1,62 — alt. 1,68. Dono del comm. dott. Angelo Villa Pernice: si trovava in un'antica casa in via Bollo 3, in Milano.

Benchè deperita e guasta, appare una piacente composizione, nella quale il disegno, il chiaroscuro e i tipi rivelano la scuola leonardesca e la maniera d'Andrea Salaino; nonostante qualche imperfezione nell'esecuzione delle estremità, è opera degna di figurare fra le altre di questo gruppo.

ICONOGRAFIA: Fot. Brogi, 11659.

Bernardino Lanino.

Quale anno di nascita del Lanino si suole indicare il 1511, ma senza prove. La data non deve però esser lontana dal vero, perchè nel 1532 egli era già mentovato con titolo di pittore e nel 1540 quale marito di Dorotea figlia di Girolamo Giovenone di Novara, del pari pittore, mentre Cesare, suo figlio naturale, nel 1564 era in età di pigliar moglie. In vari documenti il nostro Lanino, figlio di Enriotto, è detto da Mortara (prov. di Pavia); ma la sua vita passata in Vercelli lo fa considerare come di quella città dove fu scolaro di Gaudenzio Ferrari, presso il quale lo si trova sin dal 1530. Egli medesimo soleva dirsi Vercellese. Lavorò molto anche in Milano, specialmente d'affresco, e tornato a Vercelli vi morì sullo scorcio del 1582.

BIBLIOGRAFIA: In GIUSEPPE COLOMBO, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari*, Torino, 1881.

84

S. Marta, in veste rossa, manto giallo a fodera turchina, col secchiello nella sinistra, l'aspersorio nella destra; il drago giace a' suoi piedi.

Affresco: larg. 0,92 — alt. 2,13.

85

S. Maria Maddalena, quasi di profilo, regge il vasetto con ambo le mani. Ha veste verde a maniche gialle e manto rosso cupo.

Affresco: larg. 0,92 — alt. 1,97.

86

Tre angeli sotto un baldacchino. Quello di mezzo sta sopra una base e suona la viola; quello a destra l'arpa, e il terzo, a sinistra, la mandòla.

Affresco: larg. 1,92 — alt. 1.55.

Questi tre affreschi n.[i] 84-86 furono levati nel 1808 dalla chiesa di Santa Marta (già delle Monache Agostiniane in Milano); e dai compilatori dei vecchi inventari erano assegnati a Gaudenzio. Già Carlo Torre nel *Ritratto di Milano* (ivi, 1614) aveva indicato alcuni affreschi che si vedevano in quella chiesa come del Lanino (« Di Bernardino Lanini sono le effigi nei lati della Porta interiori »).

ICONOGRAFIA: Inciso da L. Bridi per l'opera del Gironi cit.

Maniera di Gaudenzio Ferrari.

Padre Eterno con angioli. — Lunetta ad arco acuto.

87 Affresco: larg. 3,42 — alt. 2,00. Dal bresciano Gallizioli trasportato nel 1849 su tela, poco prima della demolizione di S. Maria della Pace, dove si vedeva « sovrapposto al quadro dell'altare che era il primo dopo il Battistero a mano sinistra ». — Passato di là all'Accademia, poi al Museo Archeologico, fu ceduto alla R. Pinacoteca nel 1887.

SALA III

Scuole Venete

dei secoli XVI-XVII.

Tintoretto (Jacopo Robusti).

Jacopo Robusti, detto il Tintoretto perchè figlio di un Giambattista tintore, nacque in Venezia nel 1518 per alcuni biografi, nel 1519 per altri. Si sa che morì nel 1594 ed ebbe diversi figli: Giambattista, Domenico, Marco, Marietta, Ottavia, Alturia e Perina. Fu scolaro di Tiziano e abitò a Venezia, dove svolse la sua grandissima attività a frescar pareti e comporre quadri da cavalletto. Carlo Ridolfi assicurava che « ebbe il Tintoretto natura piacevole e grata. Conversava con gli amici con molta affabilità. Fu copioso di motti e di tratti gentili proferendoli con molta gratia. Inventò bizarri capricci d'habiti et motti faceti nelle rappresentazioni delle commedie ». Il Morelli riepilogò i caratteri del pittore in una frase chiamandolo « energico, grandioso, benchè qualche volta un po' superficiale » e il Frizzoni: « pittore di una produttività prodigiosa, spesso trascurato e superficiale, talvolta di una genialità singolare, che gli acquistò fama di uno dei più potenti artisti della scuola, egli era solito spaziare col suo fugace pennello sopra tele di vaste dimensioni ». Oggi la critica non converrebbe certamente col Ridolfi che vedeva nelle opere del Tintoretto una tal diligenza da dargli persino « il titolo di valente miniatore ».

Bibliografia: Carlo Ridolfi, *Vita di Giacomo Robusti detto il Tintoretto,* Venetia, MDCXLII. — Lacroix, *Tintoret (Revue de l'Art,* XV, 361). — Janitschek, *Tintoretto (Kunst und Kunstler,* 1876). — W. Roscoe Osler, *Tintoretto (Illustrated Biogr. of Great Artists,* Londra, 1879). — H. Thode, *Tintoretto (Künstler-Monographien,* Lipsia, 1901 e in *Repertorium f. K.,* 24, 24). — J. B. Stougton Holborn, *Jacopo Robusti called Tintoretto,* Londra, Bell, 1903.

88

Ritratto d'uomo adulto, in mezza figura, con barba brizzolata, la veste accollata, scura, l'occhio vivace, espressivo.

Tela: larg. 0,45 — alt. 0,55.

Apparteneva alla Galleria dell'Arcivescovado e fu portato in Brera nel 1811. La Galleria Arcivescovile l'aveva fra i suoi dipinti ed era fra quelli che il cardinale Cesare Monti, arcivescovo di Milano, donò ai suoi successori, con atto del 19 febbraio 1650.

E' attribuito al Tintoretto fin dal principio del secolo scorso, come può vedersi nell'opera del Gironi, sotto citata.

Iconografia: Inciso da De Antoni per l'opera di Robustiano Gironi: *Pinacoteca del palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano,* Milano, Stamperia Reale, MDCCCXII.

Moroni G. B.

Nacque a Bondo presso Albino nel Bergamasco, fra il 1520 e il 1525 e morì nel 1578. Fu scolaro del Bonvicino detto il Moretto da Brescia e secondo il Tassi ne fu il miglior scolaro e si dedicò in particolar modo ai ritratti, dei quali fu eccellente pittore. Il Morelli, osservando che le opere giovanili hanno, nelle parti carnose, quella tinta color d'embrice che troviamo spesso nelle opere del Moretto dopo il 1540, ne conclude che il Moroni debba appunto essere entrato nello studio del Bonvicino presso a poco in quel tempo. Si guadagnò tal fama nella rappresentazione naturalistica dei ritratti che il Tiziano consigliava ai rettori della Repubblica destinati a Bergamo di farsi eseguire i ritratti dal Moroni « che gli faceva naturali ». E la naturalezza, l'oggettività, è il carattere peculiare ai suoi ritratti, mancanti invece di quell'intimo sentimento psicologico che fa attraenti i ritratti del Lotto. La maggior parte delle sue opere, e di tutte le fasi della sua attività, son tuttora a Bergamo e nella provincia bergamasca. La sua maniera più fine, come osserva il Frizzoni, vien qualificata dall'intonazione grigia argentina, che sparge la più omogenea intonazione sul dipinto. Nelle ultime opere la tonalità grigia divien monotona e fiacca con predominio d'un colorito rossiccio poco gradevole.

BIBLIOGRAFIA: G. FRIZZONI (*Arch. Stor. dell'Arte,* 1889, pag. 31).

89 **Ritratto di giovine gentiluomo**, volto in tre quarti, dalla barba rossiccia, l'abito col bavero e gli orli di pelo bianco.

Tela: larg. 0,49 — alt. 0,56.

Torbido Francesco detto il Moro di Verona (?).

Il Torbido nacque a Verona secondo alcuni intorno al 1486 e vi morì nel 1565 Il suo primo lavoro noto è un quadro (n. 1125) della Pinacoteca di Monaco con la sua firma e la data 1516. Il Morelli, richiamando l'attenzione sopra un ritratto del pittore, preso di profilo, nella raccolta di disegni del Christ-Church College a Oxford, che lo rappresenta con una faccia di moro, spiega così il sopranome dell'artista.

Il Vasari lo annovera fra gli scolari di Giorgione, ma al Morelli sembrò piuttosto un seguace di Liberale da Verona insieme a Giolfino e ai due Caroto. Dopo essersi assimilato diversi caratteri dell'arte veneziana finì col subire l'influenza della scuola romana.

BIBLIOGRAFIA: D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori ecc. veronesi,* ed. Biadego, Verona, 1891.

90 **Ritratto di vecchio**, quasi di profilo, con pelliccia e berrettone: di colorito monotono, cupo, illuminato parcamente da un lato come da un leggero sprazzo di luce radente.

Tela: larg. 0,45 — alt. 0,50.

Proviene dal Convento di S.ta Giustina in Padova. — Pervenne quale opera di Tiziano e ritratto del *Cieco d'Adria*, per la somiglianza col suo ritratto edito con le sue *Rime* nel 1610 e riprodotto nella *Vita* (Rovigo, 1777), e col devoto effigiato nella Deposizione della Croce della Galleria Borghese, attribuita all'Ortolano. Ma questa ultima somiglianza è accidentale. Il nome del Torbido fu suggerito dal Frizzoni, ma questa pare piuttosto una pittura assai più indefinita.

Il Gironi lo aveva ascritto a Tiziano in forma dubitativa fin dal 1812.

Entrò a Brera nell'agosto 1811.

BIBLIOGRAFIA: *Archivio Stor. dell'Arte,* VII, 105.
ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit. — Fot. Anderson 11259.

Moretto (Alessandro Bonvicino).

« Maestro Alexandro di Bonvicino, detto Moretto, cittadin et habitante in Brexa » come lo chiama un documento del tempo, ebbe quel secondo nome che, come dimostrò il Molmenti e come era nell'uso allora, era passato dagli avi ai nepoti; nacque a Brescia intorno al 1498. Nel 1516 dipingeva insieme al Ferramola le imposte dell'organo del Duomo Vecchio di Brescia e da allora lavorò molto nella sua città, anche per incarico del Comune. Della sua grande attività son prova le molte sue opere sparse nelle gallerie d'Europa. Ebbe un figlio, Pietro Vincenzo, che si fece religioso, e due figlie, e morì nel 1554 o nel 1555. Certo è che nella fine del 1555 era già passato di questa vita. L'ultima sua opera datata, « il rimpianto di Cristo » della collezione Frizzoni Salis di Bergamo, reca appunto l'anno 1554. Queste le principali fra le poche notizie della sua vita. Convien quindi studiarlo nelle sue opere. « Nella pittura spirito diligentissimo » lo chiamò l'Aretino. Suo padre Pietro, pittore, gli insegnò forse i primi rudimenti del disegno prima di affidarlo al Ferramola. Il Lanzi lo disse « uscito dalla scuola di Tiziano e traduttore di tutto il fare del maestro » e lo stesso concetto esprimono il Ridolfi, il Nicoli Cristiani, il Ticozzi, il Sala, il Ransonnet ed altri dopo.

Il suo soggiorno a Venezia non è però confermato da prove scritte. Ad ogni modo l'influenza della grande scuola veneziana è indubbia nelle sue opere, anche se le vecchie carte ci assicurano che non rimase molto tempo lontano dalla sua città natale.

Il suo spirito sereno lo indusse a rappresentare di preferenza soggetti in cui la dolcezza e il misticismo hanno il sopravvento: quando volle svolgere fatti complicati e movimenti drammatici non rimase all'altezza del suo compito. Da qualcuno fu detto scolaro del Romanino, da altri il rivale. E' certo che i rapporti fra l'arte dell'uno e quella dell'altro pittore non mancano e che il Moretto, come osserva il Burckhardt, sembra aver tolto alle ultime opere di Romanino il colorito vivace che seppe fondere in una tonalità argentina di un finissimo grigio-perla. Nelle ultime opere del Moretto la tonalità divien grigiastra e il colorito rossiccio, e le figure perdono precisione di forme. Al Romanino rimase inferiore in immaginazione e vivacità di effetti; ma lo superò nella nobiltà e dolcezza delle sue mistiche figure.

BIBLIOGRAFIA: FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia, 1877. — U. PAPA, *Alessandro Bonvicini (Emporium*, Aprile 1898). — G. FRIZZONI, *Alessandro Bonvicino detto il Moretto (Giornale d'erudizione artistica*, Perugia, 1896). — P. MOLMENTI, *Il Moretto da Brescia,* Firenze, Bemporad, 1898 e *Nuova Antologia*, 1 giugno 1898. — P. DA PONTE: *L'opera del Moretto* (con tavole), Tip. editrice, Brescia, 1898. — *Arch. Stor. dell'Arte,* 1899, pag. 106.

91

La Madonna, in veste rossa e manto azzurro, col Bambino, seduta sulle nubi e circondata da cherubini. Al di sotto tre santi: S. Girolamo, seminudo, piega il ginocchio a terra in atto di adorazione, da un lato; S. Antonio abate, nella stessa posa, dall'altro lato; nel mezzo, in piedi, S. Francesco d'Assisi congiunge le palme in adorazione della Vergine. Dietro le tre figure si stende una terrazza e, nel fondo, un paesaggio a grandi linee.

Tela centinata: larg. 1,85 — alt. 2,55.

Proveniente dalla chiesa di S. Bernardino, soppressa nel 1803, di Gardone nel Bresciano, nel 1808, 12 aprile.

E' il miglior dipinto del Moretto di questa collezione, per la composizione sapiente, per lo stato di conservazione perfetta (meno un po' nel manto della Vergine e nel cielo). Crowe e Cavalcaselle trova-

rono che il carattere vi è spiccato e potente nel colorito, ma i visi non sono belli; benchè i visi, veramente, siano i soliti che il pittore riproduce in questo periodo della sua attività artistica.

Il Venturi nota tuttavia che qui le ombre tendenti al grigio di piombo scemano il brio della colorazione e che parrebbe che il Moretto, messe in disparte le ricchezze della sua tavolozza argentina, si avvicinasse un istante al suo conterraneo Savoldo.

ICONOGRAFIA: Inciso da Pietro Anderloni per l'opera del Gironi cit. — Fotografia Alinari 14521, Anderson 11071, Braun 26508, Brogi 2586.

92 *a)* **S. Girolamo**, in abito cardinalizio, in atto di leggere nel libro tenuto semiaperto con le due mani. S. Paolo, con lungo rotolo che gli gira intorno al corpo come una sciarpa a tracolla, è in atto di ascoltare la lettura fatta da S. Girolamo.

b) **L'Assunta**, in veste rosso lacca e manto bruno a ricami, il fazzoletto sul capo, portata al cielo da quattro angioli.

c) **S. Chiara**, in abito monacale, col reliquario tenuto con ambo le mani e S. Caterina, in veste verde cupo e mantello rosso stridente che le gira intorno ai fianchi, appoggiata alla lunga spada e con un piede sulla ruota spezzata allusiva al suo martirio.

Il fondo a cielo azzurro intenso è stato rifatto: era più chiaro e più intonato.

Tavola di pioppo: *a)* larg. 0,60 — alt. 1,03.
» » *b)* larg. 0,68 — alt. 1,48.
» » *c)* larg. 0,60 — alt. 1,03.

Provenienti da S. Bernardino in Gardone — soppresso nel 1803 — il 12 aprile 1808.

Le figure son veramente notevoli per grandiosità e dignità, per l'espressione, pel colorito vivacissimo e intonato, meno che nel cielo che fu rifatto: l'influenza di Palma e di Paris Bordone vi appare evidente.

ICONOGRAFIA: Le figure di S. Girolamo e di S. Paolo furon incise da M. Bisi per l'op. cit. del Gironi che le battezzò per S. Pietro e S. Marco; quella dell'Assunta da G. Garavaglia, id.; quelle di S. Chiara e di S. Caterina dal Locatelli, id.

93 **S. Francesco d'Assisi**, in tonaca grigia che, con sapienti combinazioni di pieghe, s'impiglia nel libro che il santo tiene sotto il braccio e ricadendo un po' rialzata in fondo lascia scorgere il collo del piede calzato di sandali. Il fondo di paese mostra alcune casette con terrazze e una lunga via serpeggiante: verso l'o-

rizzonte, nell'azzurro, si scorge una catena di montagne.

Tavola di noce: larg. 0,58 — alt. 1,12.

Pervenne da Gardone il 12 aprile 1808.

« La testa è disegnata con sommo magistero ed è dipinta con grandissima verità. Nel volto appaiono mirabilmente la penitenza e l'umiltà, esimie virtù dalle quali il santo fu mai sempre animato.... Questo cenerognolo colore dell'abbigliamento conserva la necessaria armonia col fondo della pittura, benchè questo sereno sia brillante ». (Gironi).

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit.

Moretto (Scuola).

Ritratto in mezza figura di gentiluomo, adulto, in ricca veste nera a ricami d'oro, quasi di fronte al riguardante, con ampio berrettone, il colletto frastagliato, la destra sul petto. **94**

Tela: larg. 0,80 — alt. 1,10.

Già in Galleria nel 1812.

ICONOGRAFIA: Inciso da Della Rocca nell'opera del Gironi cit. che l'attribuisce a G. B. Moroni.

Moroni G. B. (Scuola).

Ritratto di Lodovico Casale, gentiluomo bergamasco, in abito nero con ampio colletto a pieghe ondulate, a capo scoperto, la barba nera; nella sinistra stringe una lettera nella quale si legge: **95**

LODOVICO CASALE ONORAND.... — BERGAMO.

Tela larg. 0,77 — alt. 1,00.

Ottenuto dal signor Prina, segretario della Zecca, per cambio, nel 1813, 11 novembre.

Bassano (Maniera).

Il passaggio del Mar Rosso. **96**

Tela: larg. 1,42 — alt. 0,86.

Creduto già di Polidoro da Caravaggio e venduto a Brera da Gasparo Porta nel giugno 1825.

Nel quadretto, di composizione un po' affastellata, son notevoli le mosse vivaci di alcuni gruppi e alcuni particolari di figure nude sui quali sembra raccogliersi unicamente la luce.

Il colorito, la composizione, i particolari consigliano ad assegnare questo dipinto, che non manca di attrattive, alla scuola dei Bassano, senza che con sicurezza si possa assegnare a un d'essi.

Scuola veneziana del secolo XVI.

97 **Ritratto di Pietro Strozzi** in veste di pellegrino, visto di terza, in mezza figura, vestito di nero; con la destra si appoggia al bastone. — In alto si legge a stento:

PETRVS STROTIVS.

Tela: larg. 0,56 — alt. 0,77.

Della famiglia Strozzi di Firenze — se il personaggio rappresentato appartiene alla grande famiglia — v'è Pietro, nato nel 1518, che ebbe qualche supremazia in Firenze, un altro Pietro, nato nel 1532, eletto senatore nel 1596, e che fondò una commenda nell'Ordine di S. Stefano e morì nel 1606, e sopratutti Pietro figlio di Filippo e maresciallo di Francia e luogotenente generale in Italia d'Enrico II re di Francia: il personaggio rappresentato è probabilmente il secondo, come fa supporre l'abito ascetico.

BIBLIOGRAFIA: LITTA, *Famiglie celebri: Strozzi.*
ICONOGRAFIA: Fot. Brogi 11657.

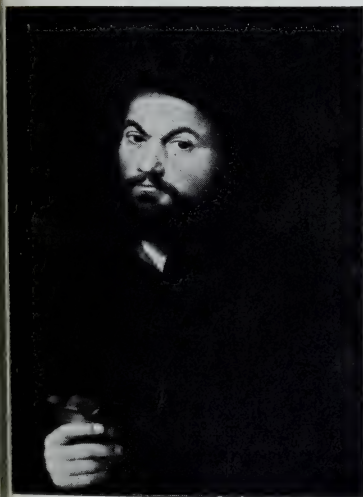
Romanino (Girolamo Romani).

Nacque a Brescia nel 1485 — secondo il Fenaroli che lo rilevò dalle polizze d'estimo — e fu chiamato Romanino perchè la sua famiglia proveniva da Romano, piccolo borgo posto sui confini della provincia bresciana. Il contratto per la pittura della cappella del Sacramento in S. Giovanni Evangelista a Brescia lo chiama infatti « Magistro Hieronimo de Romani sive de Rumano ». Le polizze d'estimo assicurano ch'ebbe un figlio di nome Bonaventura e una nipote, a nome Angelina: nel 1548 la famiglia s'era accresciuta perchè le stesse polizze ricordano la moglie Paola e quattro altri figli: Carlo, Giacomo, Giulia, Margherita; egli aveva allora 63 anni; la figlia Margherita sposò poi il pittore Lattanzio Gambara. Egli appartenne a una famiglia di pittori se è vero che suo padre « maistro Romano da Brexa », ricordato dal Grasselli, fu pittore e se i due fratelli di Girolamo, Antonio e Alessandro, esercitaron la stessa arte e aiutarono, come si vuole, il fratello. Stefano Rizzi — un artista ignoto — è indicato dagli scrittori del luogo quale primo maestro del Romanino. Il Morelli crede che questi nella sua gioventù abbia subìto più la maniera di Vincenzo Civerchio che quella del Ferramola. Lavorò a Padova e a Venezia. Nel 1513 a Padova dipingeva la grande pala ora in quel Museo: là studiò e forse collaborò col Tiziano: l'influsso di Giorgione avrebbe contribuito a formargli il caratteristico colorito caldo e pastoso della sua maniera. Più tardi si fece uno stile men nobile e corretto ma più largo e personale e quella tonalità argentina e quell'ombreggiare forte e deciso che rappresenta la sua caratteristica definitiva. Certo è, come osserva il Frizzoni, che egli è « molto ineguale nel suo operato ». Fu anche frescante ricercato in Val Camonica, a Cremona, a Trento, a Brescia. Negli affreschi specialmente sviluppò il suo istinto potente di movimento, di colorito, di decorazione. Di naturale fu bizzarro e lepido, secondo il Fenaroli.

Morì intorno al 1566, lasciando numerosi scolari: Altobello Meloni, Gio. Francesco Bembo detto il Bembino, Calisto Piazza, Francesco Prato da Caravaggio, Sebastiano Aragonese, Girolamo Muziano, Lattanzio Gambara genero del maestro e altri.

Tav. 4.

91. Moretto: La Madonna col Bambino, San Girolamo e S. Francesco d'Assisi.

98. Romanino: La Madonna col Bambino.

99. F. Torbido: Ritratto d'ignoto.

100. G. B. Moroni: Ritratto di Antonio Navagero.

Bibliografia: Stefano Fenaroli, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia, 1877. — G. Frizzoni *(Arch. Stor. dell'Arte*, 1889, pag. 24 e segg.). — N. Baldoria *(Arch. Stor. dell'Arte*, 1891, pag. 59). — E. Jacobsen, in *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsamm.*, 1896.

La Madonna in corpetto rosso lacca, con fermaglio ornato di pietre preziose, il manto azzurro cupo, piega dolcemente il capo pensierosa, mentre il putto, sdraiato su un ricco cuscino a ricami, alza le gambette in atto giocondo. **98**

Tavola di pioppo: larg. 0,62 — alt. 0,83. Proveniente dalla Galleria Monti dell'Arcivescovado; entrò nel 1895.

Il colorito è vivacissimo. A pena la linea un po' dura e sgraziata del naso e delle occhiaie della Madonna toglie grazia al quadretto delizioso che sarebbe in eccellente stato di conservazione se la tinta azzurra del manto della Vergine non si fosse del tutto alterata.

Bibliografia: G. Bertini, *R. Galleria di Brera in Milano. I sedici quadri del legato Monti. (Le Gallerie Nazionali Italiane*, A. III, pag. 113).
Iconografia: Ricci, op. cit., pag. 241. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Torbido Francesco detto il **Moro di Verona.**

Ritratto d'uomo con baffi e barba nerissimi, in veste nera, con berrettone pur nero. Su questo sfondo di toni oscuri spicca un viso di colorito caldo, vivacissimo, gli occhi accesi, le occhiaie sataniche. **99**

Nel fondo si legge:

F R S
TVRBIDVS V
FACIEBAT

Tela: larg. 0,60 — alt. 0,75.

Fu acquistato dalla direzione della Pinacoteca nel 1888 per lire 3100 dal sig. Martire Chiodelli di Cremona che l'aveva proposto: il quadro era in buono stato di conservazione e non abbisognava che di *alcuni piccoli ristauri*.

Il ritratto, vivacissimo e suggestivo nella sua espressione quasi mefistofelica, è fra i più potenti, per intensità di espressione e per oggettività di carattere, della pittura italiana di questo periodo. Basterebbe questo solo dipinto per giustificare il giudizio del Morelli che si ribellò al giudizio dato dal Vasari e anche da scrittori moderni

che lo seguirono ciecamente ponendo il Torbido quasi allo stesso livello del superficiale Pomponio Amalteo.

ICONOGRAFIA: *Rassegna d'arte,* 1903, Giugno, pag. 93. — C. RICCI, op. cit., pag. 227. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14595, Anderson 11097, Brogi 2803.

Moroni G. B.

100 **Ritratto di Antonio Navagero**, podestà di Bergamo, in ricco robbone foderato di pelliccia scura sotto la quale spiccano un vestito scarlatto e i calzoni a maglia dello stesso colore. Il viso è atteggiato a un sorriso ironico. Il cavaliere tiene una lettera piegata nella destra. Sul piedestallo a cui s'appoggia si legge:

CUM BERGOMI
PRAETVRAM
SVSTINERET
M.D. LXV.

Fa da sfondo al ritratto un edificio in rovina: a pena da un lato si apre un lembo di cielo azzurro.

Tela: larg. 0,96 — alt. 1,115.

Era già in Galleria nel 1841. La provenienza non è indicata nemmeno nell'antico *Inventario generale* dell'archivio della Pinacoteca che pur li ricorda quasi tutti.

Il ritratto è citato dal Ridolfi e da G. B. Angelini nel Cat. dei Rett. di Bergamo ed è fra i più eccellenti del pittore.

BIBLIOGRAFIA: C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'Arte,* Padova, 1835-37. — G. B. ANGELINI, *Cat. dei Rett. di Bergamo.*

ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 12720, Brogi 2071.

Tintoretto (Scuola).

101 **Ritratto di giovine,** di terza, col braccio destro sul fianco, il sinistro steso, vestito di giustacuore nero con le maniche rossiccie.

Tela: larg. 0,85 — alt. 1,15.

Questo ritratto, cupo di colorito, fu venduto alla Pinacoteca per 1400 lire dal sig. Giuseppe Bernasconi nel 1857.

L'Orbetto (Alessandro Turchi).

Nacque a Verona nel 1581 e morì a Roma nel 1648 e per altri nel 1650. Sarebbe stato chiamato l'Orbetto perchè, per dirla col Zannandreis, « avea la guardatura che partecipava del losco » e non perchè da giovanetto guidasse un orbo,

come credette il Dal Pozzo. La prima versione corrisponde a quanto ne lasciò scritto il canonico Vianoli che ne avea il ritratto nella sua galleria in Chioggia. Suo maestro fu Felice Brusasorci da prima: poi, stabilitosi a Roma, cambiò la sua maniera sotto l'influenza di diversi maestri e in qualche opera giustifica l'epiteto di brillante datogli dal Burckhardt.

BIBLIOGRAFIA: D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori ecc. veronesi*. Ed. Biadego, Verona, 1891 e opp. ivi citt. — A. BELLONI, *G. B. Marino e due pittori veronesi (Atti e Mem. dell'Accademia di Verona*, 1903-4, pag. 43-63).

102

La Madonna della Neve — Papa Liberio col Clero e con Giovanni Patrizio va sull'Esquilino a segnare il posto dove erigere la basilica di Santa Maria ad Nives, detta poi Santa Maria Maggiore.

Tela centinata: larg. 1,74 — alt. 3,10.

Prov. dalla Prefettura dell'Adige il 9 febbraio 1811. Già nell'Oratorio di S. Maria della Neve detta della Disciplina della Giustizia a Verona.

L'Orbetto mandò l'opera da Roma « al signor Marchese Gasparo Gherardini come suo particolar padrone e protettore », fra le altre che adornavano l'oratorio. (DAL POZZO, pag. 166).

Paris Bordone.

Nacque a Treviso nel 1500 da Giovanni e, ancor giovanissimo, fu posto alla scuola di Tiziano a Venezia dove abitò a lungo « in contra' de S. Marcilian ». Nel 1538 era ancora a Venezia. Dopo aver abbandonato lo studio di Tiziano nel quale, secondo il Vasari, aveva poco appreso, preferì lo studio di Giorgione « la cui maniera gli piaceva sommamente », tanto più che il nuovo maestro godeva fama « di bene e volontieri insegnar con amore quello che sapeva ». Lavorò per Cividale, Milano (in S. Celso si ammira una sua attraentissima *Sacra Famiglia*) (fra il 1535 e il 1540), Firenze, Augusta in Baviera e le sue opere rivelano sempre quel carattere artistico che il Morelli chiamò « brioso e qualche volta anche squisitissimo ». Il suo ben noto capolavoro è « il pescatore che consegna l'anello al doge » della R. Galleria di Venezia: i suoi principali caratteri sono certi tocchi rosei della carnagione, le mani dalle dita senza ossa, a mo' di zampe di gallina, il tritume eccessivo delle pieghe che permette di riconoscer subito le sue opere, il modellato debole specialmente nei nudi eccessivamente tormentati nel giuoco dei muscoli; spesso, specialmente nelle figure muliebri e nei soggetti erotici, toccò quasi la perfezione della leggiadria e della mollezza, a raggiunger la quale non rimase certamente estraneo lo studio delle opere di Palma. Osserva giustamente il Venturi che il Paris è forse il campione di quella seconda schiera di artisti veneti i quali emergono piuttosto per magnificenza esteriore che per doti profonde: e che paragonando la sua tavolozza con quella di Bonifacio Veronese risulta un po' meno calda e più varia e ariosa. Testò il 30 agosto 1563. Morì a Venezia il 19 gennaio 1571.

BIBLIOGRAFIA: RIDOLFI, *Meraviglie dell'Arte*, Venetia, 1648, I, pag. 209 e segg., *Vita di Paris Bordone ecc.* — LUIGI BAILO e GEROLAMO BISCARO, *Della vita e delle opere di Paris Bordone*, Treviso, Zappelli, 1900. — *Arch. Stor. dell'Arte*, 1899, pag. 500. — P. MOLMENTI, *Paris Bordone (Nuova Antologia*, 16 Nov. 1900). — G. FRIZZONI, nell'*Arch. Stor. dell'Arte*, 1890, pag. 447.

103

La Vergine e S. Domenico — La Vergine, in veste rosa e manto azzurro, raccomanda S. Domenico al Redentore che sta in alto fra le nubi, sulle quali si scorge

lontano una squadra d'arcangeli armati che s'avanza. Ricchissimo paese a colline ondulate e cespugli. Per altri il quadro presenta la Visione di S. Domenico scongiurante Dio di arrestare i suoi flagelli verso la terra.

Sopra un tronco, di fronte al santo, un cartello reca la scritta:

O. PARIDIS BORDONO.

Tavola di pioppo: larg. 1,06 — alt. 1,48.

Entrato a Brera il 14 marzo 1811; proveniente dalle Monache Domenicane di S. Paolo a Treviso.

Le pieghe trite dei panni, le forme grasse del nudo, le dita senza ossa sono i caratteri di questo pittore che ritornano anche in questo dipinto di secondaria importanza. Il Rigamonti, nel 1776, così lo descrisse: « A cornu Epistolae nella pala dell'altare di S. Domenico si vede Nostra Signora che presenta al Salvatore il detto Santo, acciocchè per la di lui innocenza plachi l'ira sua contro il mondo; opera insigne di Paris Bordon nobile Trevigiano ». Nel viaggio da Treviso a Milano corse qualche pericolo di guasti perchè la cassa che lo racchiudeva insieme ad altri quadri di Cima e di Paolo Veronese s'era bagnata in un angolo « forse per immersione in acqua salsa »! Il quadro fu dipinto forse nel 1557 quando Paris Bordone frescò le tre cappelle absidali e quelle di S. Caterina in S. Paolo, benchè i registri del convento che ricordan gli affreschi non faccian cenno della pala, ricordata dal Vasari, ed eseguita certamente per commissione privata. La composizione è poco felice, ma è condotta con grande diligenza.

BIBLIOGRAFIA: L. BAILO e G. BISCARO, op. cit., pag. 136-137.
ICONOGRAFIA: Inciso da F. Caporali per l'opera del Gironi cit. — Fot. Brogi 2699, Ganzini 241, Montabone 298.

104 **La Sacra Famiglia, S. Ambrogio e un offerente** — La Vergine, in ricco manto rosso lacca e scialle giallo, si volge a leggere sul libro che tiene semiaperto nella sinistra, mentre il putto nudo sulle sue ginocchia si volge verso S. Giuseppe e un giovane offerente dalla barba rossiccia, inginocchiato, la destra sul petto in atto compunto, raccomandato da Sant'Ambrogio in ricca veste vescovile. Nel fondo, ricco di folte piante e di casolari sul declivio di un monte, si svolge una vivace scena di cavalleria allusiva forse al donatore.

Tavola di pioppo: larg. 1,30 — alt. 0,93.

Pervenne dalla Galleria Monti all'Arcivescovado. Entrato nel 1895.

Il colorito è luminoso, vivacissimo.

Il Bertini, rendendo conto, nelle *Gallerie Nazionali*, III, 114, di questo prezioso acquisto della Pinacoteca braidense, osserva che è probabile che questo quadro, nel quale, quasi figura principale, si vede il

105. Paris Bordone: Gli amanti veneziani.

protettore di Milano, possa esser stato dipinto da Paris in questa città. Appartiene probabilmente all'epoca della tavola di S. Celso, fra il 1535 ed il 1540, eseguito forse per commissione di qualche milanese.

Il gruppo della Vergine col Bambino negli atteggiamenti e nel piegar della veste che ricade abbondante in terra ricorda da vicino il gruppo analogo raffigurato in un quadro di Paris a Pietroburgo della collezione del duca G. N. von Leuchtenberg: anche il tipo della Vergine di questi due quadri è lo stesso e ritorna in altre opere del maestro veneziano.

Bibliografia: A. e G. Sant'Agostini, *Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano*, Milano, 1728, pag. 43. — G. Bertini, op. cit. *(Galleria Naz. It.*, III). — A. Néoustroieff, *I quadri italiani nella collezione del duca G. N. von Leuchtenberg in Pietroburgo* (nell'*Arte,* 1903, pag. 344). — L. Bailo e G. Biscaro, op. cit., pag. 135-136.

Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 243. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14643, Anderson 11224, Brogi 11641, Dubray 111.315.

105

Gli amanti veneziani — Quadro conosciuto sotto tale denominazione. Senza ricercare nel dipinto significati reconditi o allegorie, è probabilmente a vedersi in questo attraentissimo soggetto unicamente una scena di seduzione e senza quello spiccato carattere mitologico che il pittore impresse ad altri soggetti analoghi. Una giovane forte e robusta, con larga scollatura, il busto bianco e la veste verde-cupo a larghe pieghe, si abbandona mollemente verso un giovane — un tipo caro a Paris Bordone che lo ripetè in diversi quadri — dai capelli, la piccola barba e i baffetti scuri, gli zigomi sporgenti, che le offre gioielli con la sinistra e le recinge le spalle nude col braccio destro. Dietro queste due mezze figure appare, nella penombra, quella di un altro giovane con ampia barba nera e un grande cappello quale usavano portare, nel XVI secolo a Venezia, i pittori.

La scena si presenta come da una finestra.

Tela: larg. 1,80 — alt. 0,95.

Nel 1890 il Museo del Louvre ne stava trattando l'acquisto dalla famiglia del sig. Giovanni Prinetti di Ignazio di Milano, per lire quaranta mila. La famiglia era disposta a cedere il quadro insieme alla *Madonna col Bambino* di Gaudenzio Ferrari per lire cinquantacinque mila.

Il direttore Bertini, il 14 gennaio 1890, avvertiva il Ministero che la Pinacoteca, disponendo di una forte somma, poteva farne acquisto. La commissione a ciò nominata (composta di Bertini, G. Induno, E. Visconti-Venosta, Mosè Bianchi, Giovanni Morelli) fu in maggioranza favorevole ai due acquisti che il Consiglio di Stato approvò pel suindicato prezzo.

Il quadro, di sapore tizianesco, nonostante i difetti soliti, è forse il più vibrante per colorito e per intensità d'espressione

di questo maestro, che nei soggetti di simile natura raggiunse un alto grado di leggiadria e di morbidezza sensuale. Come osservava il Frizzoni, nulla è più finamente efficace che la relazione che passa fra il viso quasi olivastro del tentatore dai capelli e dalla veste oscura e pur lucente, e l'incarnato roseo e delicato e la capigliatura biondofulva della donna. Vien fatto, anche pel motivo, di pensare a Giorgione.

Pei confronti con questo quadro può vedersi utilmente, fra i diversi dello stesso pittore con scene amorose, quello della I. R. Galleria di Vienna che offre notevoli rapporti, nell'insieme, con questo quadro braidense: ma nel dipinto di Vienna, come in altro della Galleria di Londra, e sopratutto in quello della collezione Crespi a Milano, il soggetto è direttamente ispirato alla mitologia. Questo quadro appartiene, secondo il Bailo e il Biscaro, al 1535-1540, ma il colorito caldo e l'intensità del sentimento non permettono un accostamento con la *Pentecoste*, più argentina, quasi biaccosa di toni.

BIBLIOGRAFIA: G. FRIZZONI (*Arch. Stor. dell'Arte,* 1890, pag. 419).

ICONOGRAFIA: G. FRIZZONI, loc. cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 232. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14522, Anderson 11010, Braun 26509, Brogi 11642.

106 **Sacra conversazione** — La Madonna, seduta, in ampia veste rosso lacca e scialle giallo a mo' di turbante sulla testa e che le scende dietro, dà, con la sinistra, il cappello cardinalizio a S. Girolamo che le si inginocchia, seminudo, dinanzi. Dietro gli si presenta S. Caterina in veste verde a stridenti riflessi chiari. Con la sinistra la Vergine sorregge il putto nudo che si volge verso una santa seduta dall'altro lato in veste chiara e ampio manto giallo. Dietro è un santo che si appoggia al bastone, forse S. Antonio abate.

Il fondo di paese montuoso è un po' cupo di toni.

Tela: larg. 1,52 — alt. 1,00.

Il quadro proviene da Cremona. Entrò il 5 luglio 1809.

Anche questo dipinto — restaurato nel 1802-1818 dal pittore Antonio de Antoni — smagliante di colori e pieno d'armonia nei toni nonostante la composizione poco felice, presenta tutti i difetti peculiari a questo pittore e che si son ricordati precedentemente e appartiene all'età più tarda del maestro. Si raccomanda, più degli altri del pittore che figurano in questa collezione, per la vivacità dei toni caldi, specialmente delle vesti, che provano la derivazione diretta da Tiziano e il proposito di renderne il colorito, più che la severità della composizione.

BIBLIOGRAFIA: G. FRIZZONI (*Arch. Stor. dell'Arte*, 1890, pag. 419). — L. BAILO e G. BISCARO, op. cit., pag. 139-140.

ICONOGRAFIA: Inciso da Ernesto Bisi per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 69. — Fot. Alinari 14643, Brogi 11642, Dubray 309.

107 **Il Battesimo di Gesù** — San Giovanni Battista, nudo, con un drappo intorno ai lombi, versa l'acqua lustrale sulla testa di Gesù che, nudo, con un drappo bianco

che gli avvolge tortuosamente i fianchi, si curva devotamente. Dietro, in piccole proporzioni, altri battezzati sulla riva del Giordano si stanno vestendo. Il fondo del paesaggio, con qualche casolare qua e là fino ai lontani monti azzurrognoli, è un po' fosco, il cielo nuvoloso, il colorito delle carni è luminoso, ma freddo.

Tela: larg. 2,02 — alt. 1,75.

Fu scelto per la collezione di Brera l'11 aprile 1811 dalla Galleria Arcivescovile di Milano.

In questo, più che in altri quadri del Bordone, si nota il suo difetto della muscolatura eccessivamente studiata e trita nella ricerca dei movimenti dei muscoli, coi relativi riflessi. E' di epoca più progredita di quello della vicina *Pentecoste* e verosimilmente di periodo inoltrato della attività del pittore.

Il Gironi esprimeva così lo stesso concetto fin da un secolo fa: « Questa dipintura ancor più pregiabile sarebbe, se non lasciasse vedere qualche scorrezione nel disegno delle due principali figure. Imperciocchè l'esteriore contorno della coscia e della gamba destra del Redentore è alquanto affettato, sì che direbbesi *di maniera;* dal quale difetto deriva pure nell'atteggiamento di questa figura in azione forzata che troppo offende l'occhio. Anche nel disegno dell'immagine del Battista si ravvisa quel difetto che dai maestri dicesi *tritume* ».

Senz'avvedersene il vecchio scrittore delineava così il carattere principale della maniera di Paris Bordone.

Il disegno per la figura del Redentore è nella Galleria degli Uffizi n. 15017. Del quadro è una vecchia copia senza il paesaggio, nella chiesa della Trinità in sobborgo di Porta Tenaglia a Milano.

BIBLIOGRAFIA: SANT'AGOSTINI, op. cit., pag. 26. — GIRONI, op. cit. — SANT'AGOSTINO, *L'immortalità o gloria del pennello*, Milano, 1671, pag. 77. — BARTOLI, *Notizie di pitture e sculture delle città d'Italia*, Venezia, 1776, pag. 169. — G. FRIZZONI (*Arch. Stor. dell'Arte*, 1890, pag. 447). — L. BAILO e G. BISCARO, op. cit., pag. 137-138.

ICONOGRAFIA: Inciso da S. Benaglia per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 154. — Fot. Anderson 12682, Brogi 2101, Ganzini 212, Montabone 340.

108

La Pentecoste — La Vergine, nel mezzo, in veste rosso lacca e manto azzurro, è circondata dagli Apostoli in varie pose e in atteggiamenti vivaci e ispirati; la scena si svolge sotto un tempio classico in cui la luce cade dall'alto e si diffonde sulle figure.

Tela: larg. 2,20 — alt. 3,05.

Proviene dalla chiesa dello Spirito Santo in Crema soppressa nel 1806; si trovava già in S. Maria della Croce, pure in Crema. Entrò a Brera il 12 aprile 1808.

Il quadro, notevole per l'argenteo fulgore delle tinte — come notava il Frizzoni — ha certe intonazioni vivide analoghe a quelle del

Lotto e del Catena. È opera della migliore età del pittore come prova la precisione del disegno e la freschezza del colorito.

Bellissime alcune figure di Apostoli, specialmente quelli dall'apparenza giovanile. Uno dei due, in piedi, nel primo piano della composizione, sembra riprodurre lo stesso modello che il pittore adottò nel quadro *Gli amanti veneziani* già descritto.

Marcantonio Michiel la ricordava così: « L'altra paletta, all'incontro, del Spirito Santo che descende in li Apostoli fu de man de Paris Bordon ». Dev'essere opera non posteriore al 1525. Fu restaurata fra il 1812 e il 1818 dal pittore Antonio de Antoni.

Il Gironi notava che: « tutto il quadro viene illuminato dalla luce dello Spirito Santo, la quale piove dall'alto, e va nella sua vivezza scemandosi quanto più al suolo si accosta: artificio meraviglioso che produce un grandissimo effetto e che ben dinota la difficoltà ed il sommo magistero dell'arte. Vario e vago è il colorito, ed assai belle e vivaci sono le teste ».

BIBLIOGRAFIA: *Anonimo Morelliano*, ed. FRIZZONI, p. 44. — P. MOLMENTI (*Nuova Antologia*, 16 novembre 1900). — A. MOSCHETTI, *Di due quadri attribuiti a Paris Bordone* (nell'*Arte*, 1901, pag. 280 e segg.). — L. BAILO e G. BISCARO, op. cit., pag. 135. — G. FRIZZONI (*Arch. Stor. dell'Arte*, 1890, pag. 419).

ICONOGRAFIA: Inciso da Giberti per l'opera del Gironi cit. — A. VENTURI, *La Madonna*, Milano, Hoepli, 1900, pag. 398. — C. RICCI, op. cit., pag. 43. — Fot. Alinari 14523.

Palma Jacopo detto il **Giovine.**

Jacopo Negretti *juniore*, detto *Palma*, nipote di Palma Vecchio e figlio di Antonio e di Giulia nipote del pittore veronese Bonifazio dei Pitati. Nacque a Venezia nel 1544 e apprese l'arte dal padre. Ancor giovane lavorò a Urbino per quel duca, si recò a Roma, ritornò a Venezia dove fu familiare dello scultore Alessandro Vittoria e si spense nel 1628. Risentì specialmente della maniera di Tintoretto.

109 **Autoritratto** — Il pittore, vestito di nero con pelliccia e berretto, si volge allo spettatore: tiene nella sinistra la tavolozza; nel cavalletto è un quadro con la *Resurrezione.*

Tela: larg. 0,96 — alt. 1,26.

Pervenuto a Brera il 26 aprile 1811 dall'Economato del Ministero dell'Interno.

Brusasorci (**Domenico Ricci**).

Nacque nel 1494 e, checchè ne pensassero il Ridolfi e l'Orlandi, è veronese, come assicurò Saverio Francesco Quadrio. Il Dal Pozzo, spiegando curiosamente la ragione dell'esser detto il Brusasorci (o Brusasorzi, in veneto), assicura che così fu chiamato perchè suo padre aveva inventato « quell'ordigno col quale si pigliano i sorzi, e pigliandone quantità in sua casa » li faceva abbruciare. Il sopranome passò ai discendenti. Fu addestrato all'arte dal padre, Jacopo, anche per consiglio di Gio. Francesco Caroto che avrebbe ammirate le sue spiccate tendenze al disegno e che lo prese con sè a lavorare. Mandato dal padre a Venezia, studiando le opere

di Giorgione e di Tiziano arrivò presto a farsi conoscere, così che il cardinal Gonzaga lo chiamò a Mantova per concorrere a quelle decorazioni. Sul palazzo a quel tempo di Fiorio della Seta poi Murari al Ponte Nuovo dipinse, narra il Zannandreis, « in figure al naturale sulla facciata verso il fiume le nozze di Benaco con Caride Ninfa figurata per Garda, accompagnata da uno stuolo di donzelle, con Imeneo figurato in un bel giovane coronato di fiori » e altre composizioni. Rappresentò la cavalcata di Clemente VII e di Carlo V in Bologna, nel giro della sala di casa Ridolfi, del quale, scrisse il Lanzi « spettacolo più nobile non può vedersi ». Dipinse poi nel palazzo vescovile nel 1566 e i paesaggi delle spalliere del presbitero e della sagrestia di S. Maria in Organo: in questa stessa chiesa frescò una cappella, poi nel palazzo Pompei alla Pontara, in S. Stefano, in SS. Pagano e Celso, nella Trinità in S. Maria degli Angioli e in S. Zeno in Monte. Molte tavole gli vennero attribuite a riprova della sua grande attività. Morì nel 1567. Il Morelli notò che lo stesso Paolo Veronese apprese non poco da questo suo concittadino di lui più anziano.

BIBLIOGRAFIA: D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori ecc. genovesi*, ed. Biadego, Verona, 1891 e opp. ivi citt.

110

Sant'Antonio Abate e San Paolo Eremita seduti sopra un masso, in atto di spezzare il pane comune. In alto il Redentore in atto di accoglierli.

Tela: larg. 1,06 — alt. 1,48.

Pervenuto a Brera il 9 febbraio 1811, da S. Paolo Vecchio di Verona.

« Di maniera tizianesca » sembrò il quadro all'illustratore della Pinacoteca di Brera nel 1812 e « naturale, dignitoso e ad un tempo sommamente espressivo è l'attegiamento col quale i due Santi eremiti stanno dividendosi un pane. Le loro membra scarne e macilente, gli occhi incavati, il mento arido e cadente, la fronte nuda e quasi abbrustolata tutte ci risvegliano le idee della macerazione, dell'austerità, del digiuno, della penitenza ».

BIBLIOGRAFIA: D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori ecc. veronesi*, pubblicate da G. Biadego, Verona, 1891, p. 111. — GIRONI, op. cit. — DAL POZZO, pag. 60.
ICONOGRAFIA: Inciso da F. Caporali per l'opera del Gironi cit.

Bassano (Leandro da Ponte).

Leandro, figlio di Jacopo, nacque a Bassano nel 1558 e fu pittore, quasi per eredità d'ambiente, come i suoi tre fratelli. Lavorò a Venezia, nella stessa sala del Consiglio dei Dieci, e per Bassano, per Vicenza, per Merlata nel Padovano, e fu ritrattista assai ricercato dai principi e dai cardinali. Visse riccamente; morì nel 1623 a Venezia.

111

Il Presepio — I pastori inginocchiati adorano il Bambino, presentato loro dalla Vergine, entro un grande scialle. Nel fondo s'alza la capanna.

Tela: larg. 1,07 — alt. 1,10.

Proviene dalla chiesa dei Cappuccini in Bassano. Giunto a Brera nel 1808.

BIBLIOGRAFIA: VERCI, *Pittori di Bassano*. — GIRONI, op. cit.
ICONOGRAFIA: Inciso da Locatelli per l'opera del Gironi cit.

Contarini Giovanni.

Nacque a Venezia nel 1549: si applicò anche alla scultura con Alessandro Vittoria. Secondo il Lanzi egli si fece notare come « seguace esatto » del metodo di Tiziano. Ma non attinse sempre alla buona fonte, come notò lo Zanetti. In Germania fu chiamato a lavorare dall'imperatore Rodolfo II che lo nominò cavaliere e gli commise diverse opere. Morì nel 1606.

112 **S. Girolamo** inginocchiato dinnanzi al Crocifisso: il cielo è cupo, nuvoloso.

Segnato:

Tela centinata: larg. 1,30 — alt. 2,08.

Pervenuto a Brera il 30 luglio 1811 dalle Madri di S. Girolamo di Serravalle (Treviso).

BIBLIOGRAFIA: GIRONI, op. cit.
ICONOGRAFIA: Inciso da F. Caporali per l'opera del Gironi cit.

Bassano (Jacopo da Ponte).

Nacque a Bassano nel 1510: suo primo maestro fu il padre, Francesco. I fratelli Leandro e Girolamo furon pure pittori. Seguì la maniera di Bonifacio e di Tiziano, ma si dedicò specialmente ai quadri di genere, alle scene campestri di carattere aneddotico e frivolo, profondendo dovunque le sue tinte accese. Morì il 13 febbraio 1592.

113 **Il Cenacolo** — Intorno alla tavola son seduti G. C. e gli Apostoli in vesti dai colori vivaci in cui predomina il rossiccio vino, peculiare di questo pittore. Il piccolo quadro presenta un certo interesse pel fatto che il pittore ha illuminato stranamente le piccole figure dall'alto.

Tela: larg. 1,80 — alt. 1,03.

Da Bassano, dal Convento dei Cappuccini l'11 aprile 1811.

Il Gironi ritenne che — dato le piccole proporzioni del dipinto e certa mancanza di finitezza — il quadro fosse uno studio per uno maggiore. Certo è che nella galleria di Bassano si conserva una grande *Cena* attribuita a Leandro da Ponte che corrisponde, nella stessa distribuzione delle figure, a questa di Brera: ma l'esemplare di Bassano contiene 13 apostoli, anzichè 12.

ICONOGRAFIA: Inciso da Giberti per l'opera del Gironi cit.

114. G. G. Savoldo: La Madonna e Santi.

139. Paolo Veronese: S. Antonio Abate, S. Cornelio e S. Cipriano.

Savoldo Gio. Girolamo.

Nacque a Brescia intorno al 1480 e l'Aretino lo lodò come uno dei pittori più famosi del suo tempo. Non si avvicina ai suoi contemporanei Romanino e Moretto, ma a Giorgione e a Tiziano. Eseguì anche volontieri soggetti fantastici con effetti di notte e di fuochi, come ricorda l'Aretino, ma seppe anche raggiungere, specialmente in questo grande quadro di Brera, una rara grandiosità e intensità di espressione, anche se, insieme a un modellato abile e a un colorito ricco e potente, preferisce toni freddi e un po' nerastri. Nel 1508 dimorava in Firenze inscritto nella corporazione dei pittori. A Venezia, secondo il Ferramola, studiò assiduamente le opere di Tiziano: « godendo di una fortuna considerevole, coltivava l'arte sua per distrarsi, regalando i suoi quadri ad ornamento delle chiese ». L'Aretino, scrivendo di lui ad un amico, notava: « tra gli esercitanti il maneggiar de' colori nelle mura, nelle tele e in tavola, egli è de' rari: in fresco, a guazzo e a olio vale: molto sa, e bene adopera ». Nel 1526 dettò il proprio testamento ricordando anche la moglie Maria di Fiandra. Nel 1548 era vecchio e stanco e si crede che sia morto poco dopo quell'anno. Il Berenson vede in lui da prima una derivazione da Alvise Vivarini pel tramite del Bonsignori, poi una più spiccata relazione con Lorenzo Lotto, specialmente nel periodo dal 1527 al 1533.

BIBLIOGRAFIA: RIDOLFI, I, pag. 255. — G. BISCARO *(Arch. Stor. dell'Arte*, 1895, pag. 363 e segg.). — E. JACOBSEN (in *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamm.*, 1896). — G. LUDWIG (in *Jahrb. d. k. pr. Kunstsamm. Beih.*, Berlin, 1905, p. 1-159).

La Madonna e Santi — In alto, fra le nubi, la Madonna in veste rossa e manto azzurro, col Bambino nudo sulle ginocchia, fra due angioli, stende la mano in atto di protezione verso i quattro santi che, ritti in piedi, stanno sotto di lei in due gruppi: S. Pietro e S. Domenico, S. Paolo e S. Girolamo. Nel fondo si stende la città di Pesaro; il mare è cosparso di barche con pescatori e marinai intenti al lavoro. **114**

Sul sasso sul quale il S. Girolamo appoggia il piede si legge a pena la scritta in caratteri corsivi:

Opera de Jouane Jeronimo de Brisia de Savoldj.

Tavola di pioppo centinata: larg. 3,07 — alt. 4,75.

Pervenuto a Brera il 10 giugno 1811. In origine nella chiesa dei Domenicani di Pesaro. Dietro alla tavola si legge « 1797 levato » e vi sono incollate incisioni: una Madonna, un Ecce Homo, due Santi e 4 cherubini (senza valore).

Questo grandioso dipinto, di una robustezza tizianesca, così vibrante di forza e pur così solenne nella parca composizione e nella maestà degli atteggiamenti dei quattro santi che formano sapiente contrasto con la grazia spirante dal gruppo superiore, fu ritenuto giustamente dal Morelli come il capolavoro del Savoldo che, conscio dell'opera fatta, vi appose il proprio nome per intero, ma non la data. Il Berenson, confrontando questo dipinto col quadro del Lotto in S. Maria in Organo a Verona (del 1523) che rivelerebbe i maggiori rapporti fra l'arte del Lotto e del Savoldo, suppone che dopo quell'epoca debba esser stato eseguito questo quadro di Brera che nella composi-

zione e nel paesaggio ricorda anche la pala del Lotto nel Carmine a Venezia (del 1529). Un ugual paesaggio è nella *Fuga in Egitto* del Savoldo ora in casa Albani a Urbino.

BIBLIOGRAFIA: B. BERENSON, *Lorenzo Lotto*, London, 1895, pag. 305. — G. BISCARO *(Archivio St. dell'Arte*, 1895, pag. 363). — GIRONI, op. cit.

ICONOGRAFIA: Inciso da C. della Rocca per l'opera del Gironi cit. — G. BISCARO *(Arch. Stor. dell'Arte*, 1895, pag. 365). — C. RICCI, op. cit., pag. 131. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14588, Anderson 11081, Brogi 2620.

Palma Jacopo detto il Giovine.

115 **Le tentazioni di S. Bernardo** — Il santo è sdraiato in terra fra le spine per soffocare gli stimoli dei sensi, mentre due angioli spargono su quelle spine le rose. Un drappo gli avvolge i fianchi.

Il Gironi credette invece che il santo fosse S. Benedetto e che il fatto alludesse a lui, come racconta il Mabillon, *Act. SS. Bened.*, T. I.

Tela ad arco scemo: larg. 1,57 — alt. 1,30.

Già nella chiesa di S. Nicoletto dei Frari in Venezia.

Pervenuto a Brera l'11 agosto 1808 dai Beni della Corona.

Il quadro è molto annerito: a pena le vesti dai colori vivaci mettono una nota gaia nel dipinto.

BIBLIOGRAFIA: MALAMANNI VITTORIO, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara*, Parte II, pag. 376. — GIRONI, op. cit.

ICONOGRAFIA: Inciso da Ernesto Bisi per l'opera del Gironi cit.

Cariani (Giovanni Busi).

Nacque a Fuipiano, nel Bergamasco, intorno al 1480; nel 1508 lavorava già a Venezia. Nella collezione Roncalli di Bergamo v'è un suo dipinto firmato del 1519 e un secondo, pur firmato, in casa Baglioni, della stessa città, ed è del 1520 come quello visto dal Morelli in casa Marazzi a Crema. Fu scolaro e aiuto del Palma vecchio e di Giorgione e, secondo il Berenson, risentì qualche volta dell'arte del Lotto; si distinse in particolar modo nel far ritratti, ai quali impresse molta naturalezza, non senza — come osserva il Morelli — « smentire la sua natura montanara un po' tozza » e altrove: « il tipo delle Madonne del Cariani è da contadina, ma più energico, più serio e meno mondano di quello di Bonifazio veronese »; nel colorito è robusto e vigoroso, ma non di rado pesante e oscuro. Era ancor vivo nel 1547, secondo il Paoletti.

BIBLIOGRAFIA: G. LUDWIG, sul Cariani e altri pittori bergamaschi a Venezia in *Jahrbuch der königlich. preuss. Kunstsamm.*, 1903. — P. MOLMENTI, in *Emporium,* Giugno 1903.

116 **La Madonna e Santi** — La Madonna, in veste rossa e ornata d'azzurro, è seduta col Bambino nudo e dietro due angioletti le stendono un drappo ricamato: ai lati, in piedi, due gruppi di santi — S. Giuseppe, S. Filippo Benizzi, S. Agostino, S. Grata, S. Adleida (madre di S. Grata), S. Apollonia, S. Caterina — in atteggia-

menti varii e in vesti dai colori vivaci, quali leggendo o aprendo un libro, quali rivolti in adorazione alla Vergine: in basso, ai piedi del gruppo divino, un gruppo di angioli biondi che cantano seguendo la musica.

Il fondo di paesaggio è animato da pastori col gregge, da collinette e da castelli.

Tela: larg. 2,10 — alt. 2,70.

Già dalla chiesa di S. Gottardo in Bergamo. Consegnato dalla Direzione del Demanio a Brera nel luglio 1805.

Il Morelli additò questo dipinto fra quelli che valgono a meglio far conoscere il Cariani. Il Tassi (*Vita de' pittori ecc. bergamaschi*), dopo descritto il dipinto, aggiunge: « Le figure tutte sono con molta proprietà ed aggiustatezza vestite, le arie di teste vive molto, naturali ed aggraziate: ed in fine una certa freschezza ed un accordamento di colori di gran lunga migliore di quello che da altri migliori maestri di quei tempi fosse praticato, veggendosi in essa oltre gli azzurri ed altri colori, essersi conservate tanto vive le bocche che piuttosto hanno di carminio somiglianza.... Il celebratissimo pittore Francesco Zuccarelli, ogni qual volta è venuto a Bergamo, non mai saziandosi di portarsi a minutamente considerarla, mi ha più volte assicurato essere questa non solamente la migliore pittura che sia nella città nostra, ma di più una delle migliori che abbia mai veduta ancora altrove ». E il Lanzi: « è dipintura graziosissima.... con bel paese e con figurine in lontananza, di un sapor di tinte e di un impasto simile alle più studiate dei due Bergamaschi già nominati (il Palma e il Lotto) coi quali insieme forma un triumvirato da onorare qualunque patria ».

BIBLIOGRAFIA: Opp. qui su citt.
ICONOGRAFIA: Fot. Dubray 203.

Tiziano Vecellio (Maniera).

117

Il Cenacolo — Nel mezzo siede Gesù Cristo: ai lati stanno gli Apostoli in varii e vivaci atteggiamenti.

Tela: larg. 2,16 — alt. 1,70.

Dalla Galleria Monti dell'Arcivescovado nel 1896.

La composizione è piena di movimento. Bellissime le teste degli Apostoli per dignità e sentimento e quella del Redentore particolarmente finita e vibrante di dolcezza e di carattere. Ma il quadro non par finito e una tonalità cupa — che forse diminuirà in parte quando il quadro sia ripulito o coperto della vernice che non fu mai data — predomina, e rende poco attraente il dipinto così come si presenta, e autorizza il dubbio sulla paternità artistica.

BIBLIOGRAFIA: SANT'AGOSTINI, op. cit., pag. 29. — F. BARTOLI, *Notizie delle pitture* ecc., Venezia, 1777, I, pag. 168 (attribuito da lui a Tiziano).
ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 12736.

Moroni G. B.

118 **La Madonna e Santi** — La Madonna fra le nubi col Bambino giacente sulle ginocchia materne. Ai lati sorgono le due figure di Santa Barbara e di S. Lorenzo, in piedi, lunghe, rigide.

E' segnato:

IO: BAP: MORONVS . P.

Tela: larg. 1,60 — alt. 2,00.

Già nella chiesa dei Carmelitani in Bergamo. Fu consegnato a Brera dalla Direzione generale del Demanio nel luglio 1805.

Il quadro non è dei più significanti del pittore e gli nuoce l'eccessiva piccolezza delle teste e la limitata espressione delle figure. Poichè vien fatto di rintracciare in questo dipinto il ricordo dell'arte che il Moretto sviluppò dopo il 1540, è probabile che il quadro sia posteriore a quell'anno. E' facile notarvi quanta distanza separi il maestro dallo scolaro.

ICONOGRAFIA: Fot. Brogi 2151.

Palma Jacopo il Vecchio.
Cariani (Giovanni Busi).

Palma Jacopo — di famiglia originariamente dei Nigretti — detto il vecchio, per distinguerlo dal pronipote omonimo, — figlio di Antonio, nacque a Serinalta nel bergamasco nel 1480 se è vero — come asserisce il Vasari — che egli morì a 48 anni, poichè sappiamo che passò di questa vita il 30 luglio 1528, anno stesso del suo testamento dettato *sanus mente et intellectu, licet corpore pergravatus.* Il Vasari non ricorda il suo primo maestro, che sarebbe stato, secondo il Ridolfi, Tiziano. Forse, come pensa il Venturi, dovette trovarsi nella scuola di Giovanni Bellini condiscepolo dello stesso Tiziano e di Giorgione. Come notò il Morelli egli rimase sempre, come artista, un bergamasco fattosi veneziano. La sua prima maniera è piuttosto scolorita, vigorosa la seconda; la terza fu detta bionda perchè legata alla creazione delle sue caratteristiche donne dalle abbondanti chiome biondo-dorato, fra le quali la più nota e la più ammirata la *Santa Barbara* della chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia. Le sue opere autentiche non son numerose, benchè il suo testamento ricordi ben quarantaquattro quadri incompiuti nella sua bottega. La sua maniera s'impone per la nobiltà e insieme per la dolcezza delle composizioni, per la vigoria delle sue figure, per lo splendore quasi dorato del colorito che il Vasari chiamò unito, sfumato e paziente.

BIBLIOGRAFIA: E. FORNONI, *Notizie biografiche su Palma il Vecchio,* Bergamo, Cattaneo, 1886 e in *Arte e Storia,* 5 Sett. 1888. — G. FRIZZONI, *Nuove rivelazioni intorno a Jacopo Palma il Vecchio (Rassegna d'Arte,* Agosto 1906). — G. LUDWIG (in *Jahrbuch der königl. preuss. Kunsts.*, 1903). — P. MOLMENTI *(Emporium,* Giugno 1903). — P. LOCATELLI, *Notizie intorno a Giacomo Palma il Vecchio ed alle sue pitture,* Bergamo, Cattaneo, 1890.

119 **L'Adorazione dei Magi** — La Vergine, in veste a larghe pieghe, dignitosamente composte, sostiene il divin Figlio, nudo, che si sporge verso il più vecchio dei Re, vestito di ampio manto con ricco bavero vaiato alla moda veneta, che si curva a rendere omaggio al Re

dei Re, seguito dagli altri due compagni e dal lungo e ricco corteo che si vede avanzarsi, serpeggiante fra le gole dei monti. Dietro la Vergine sono Santa Caterina e S. Giuseppe, sotto le rovine di un tempio classico sorgenti in un angolo.

Tela centinata: larg. 2,60 — alt. 4,70.

Pervenuto a Brera il 20 aprile 1811; si vuole che fosse nella chiesa del Corpus Domini di Venezia.

Il quadro fu ordinato nel 1525 a Palma il Vecchio da M.ª Orsa, vedova del Mag. Simone di Dom. Malipiero: fu eseguito, o per lo meno finito, dal suo scolaro Cariani.

Questo quadro proviene veramente dall'Isola di S. Elena (1811) e la descrizione che il Ridolfi ne fa lo prova, ma al tempo del Ridolfi non si aveva ricordo che vi avesse posto mano anche il Cariani del quale però certi caratteri, specialmente nel colorito, rivelano almeno la collaborazione in questa composizione vivacissima, dal fondo di paese esuberante di fantasia.

Lo Zanetti ne lodò a ragione « la composizione, il disegno, il colorito, le arie delle teste, che bellissime sono, e le pieghe istesse de' panni, che sono ben distinte e condotte ».

Bibliografia: G. Vasari, *Le Vite*, Firenze, Sansoni, 1878-85, Vol. V, pag. 244. — C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'Arte*, I, pag. 178. — *Atti dell'Accademia di Venezia*, 1874. — *Arch. Veneto*, I, parte I, pag. 167. — V. Malamanni, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara*, p. 373. — B. Berenson, *L. Lotto*, pag. 140-145, 303, 304-317.

Iconografia: Inciso da S. Jesi per l'op. del Gironi cit. — C. Ricci, op. cit., pag. 78. — Fot. Ist. It. Arti Grafiche. Fot. Alinari 147, 3 A, Anderson 11073, Brogi 2596.

Paolo Veronese (Scuola).

120 **Le nozze di Cana** — A una grande tavola imbandita son seduti il Redentore, gli Apostoli e i soliti gruppi di dame e cavalieri in costume del XVI secolo cari a Paolo Veronese e alla sua scuola; sul dinnanzi del quadro un servo sta versando un otre. La scena grandiosa e piena di vivacità e di colorito si svolge in una gran sala a colonne aperta verso il fondo.

Tela, lunettone: larg. 7,60 — alt. 3,57.

Pervenuto a Brera il 14 marzo 1811 dalle Benedettine di S. Teonisto di Treviso.

Bassano (Jacopo da Ponte).

121 **La partenza di Giacobbe** — Il gruppo principale è rappresentato da una donna su un cavallo bianco, la quale

si volge verso un' altra che la segue a piedi e le porge un bambino: dinnanzi alle due donne procede un gruppo di famigliari. Tutt'intorno il gregge e animali diversi, e stoviglie e arredi di cucina son riprodotti con la solita virtuosità, ma affastellati senz'ordine un po' dapertutto.

Tela: larg. 1,21 — alt. 0,97. Legato Oggioni (1855). Il cav. Pietro Oggioni con atto del 5 agosto 1848, pubblicato il 12 gennaio 1855, lasciava all'Accademia i proprii quadri.

BIBLIOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 212 e segg.

Bassano (Girolamo da Ponte).

Nato in Bassano nel 1560, morto a Venezia nel 1622.

122 **La Cena in Emmaus** — In un rialzo, da un lato della scena, il Redentore a mensa.

Tutt'intorno servi, vivande, e, da un lato, la cucina con ricca esposizione di arnesi e con una donna che sta cucinando.

Tela: larg. 1,34 — alt. 0,81. Pervenuto da Bassano nel 1811.

Bassano (Maniera).

123 **L'Adorazione dei Pastori** — Il motivo generale è lo stesso descritto al n. 111. Fra le varianti introdotte dal maestro o dal copista antico, la più notevole è l'aggiunta di un gruppo d'angioli nella parte superiore del quadro.

Tela: larg. 0,33 — alt. 0,51.

Proveniente dal convento di S. Giustina di Padova; pervenne a Brera il 27 giugno 1811.

Scuola veneta.

124 **Ritratto di Jacopo da Ponte** detto Bassano, la sola testa, di terza, con berretto sul capo, la barba brizzolata.

Tavola di cipresso: larg. 0,18 — alt. 0,22. Dalla Galleria dell'Accademia il 9 luglio 1813.

Nell'*Inventario generale* e detto l'autoritratto del pittore. Dietro porta scritto, in carattere del XVII secolo: *Jacopo da Ponte da Bassano pittore.*

Bassano (Francesco da Ponte).

Figlio e allievo di Jacopo, nacque a Bassano nel 1548 e morì a Venezia il 4 luglio 1592. Suoi fratelli furono i pittori Leandro e Girolamo.

BIBLIOGRAFIA: CARLO DONATI, *Il Bassano,* 1888, Bassano.

125 **L'Annunciazione ai Pastori** — In un paesaggio ricco di piante folte si vedono gruppi d'animali domestici, fra cui un' intera mandra: un uomo e una donna stanno sorvegliando e accudendo ai lavori agresti. Dall'alto, nel cielo cupo e nuvoloso, un angiolo, irradiante al basso i raggi della luce che lo avvolge, annuncia ai pastori la novella della nascita di Gesù.

Tela: larg. 1,21 — alt. 0,92.

Pervenne da S. Maria Maggiore di Venezia quale opera di Palma Vecchio nel 1811.

L'Edwards, nel suo elenco dei quadri spediti a Milano per ordine del Viceré, ricorda, di questo pittore « le quattro stagioni, in quattro quadri separati della stessa grandezza (assai pregiudicati e non de' migliori) » che son appunto questi tuttora esposti. Il significato attribuito ai quadri dall'Edwards è giustificato dalla larga parte data al paesaggio e ai lavori campestri in queste piccole composizioni.

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit.

Bassano (Leandro da Ponte).

126 **L'entrata in Gerusalemme** — Gesù, in ampia veste rossa, sull'asinello, procede, benedicendo, verso la città, seguito dalla turba.

Tela: larg. 1,25 — alt. 1,00. Legato Oggioni (1855).

Bassano (Francesco da Ponte).

127 **Gesù Cristo sopra un lenzuolo** deposto dalle pie donne: nel fondo buio s'erge la croce.

Tela: larg. 0,75 — alt. 0,60. Legato del march. Massimiliano Stampa nel 1876.

Scuola veneziana.

128 **Ritratto d'uomo** di terza, in mezza figura, biondo, col capo coperto da un berrettone scuro, l'occhio vivace.

Tela: larg. 0,46 — alt. 0,53.

Cariani (Giovanni Busi).

129 **Madonna** — Mezza figura della Vergine in manto azzurro e scialle bianco che le recinge il capo e gira intorno al collo.

Tela: larg. 0,46 — alt. 0,53.

Proviene dalla chiesa di Santa Caterina dei Padri Cappuccini di Crema: arrivò a Brera il 12 aprile 1808.

Nell'*Inventario generale* a pag. 65 è detto: « E' un ritaglio di un quadro più grande, come dal vecchio Elenco, ove è enunciato come una *Natività* ». Di questa vecchia tela del Cariani rappresentante una *Natività* facevan parte verosimilmente, oltre questa mezza figura della Vergine, altri due frammenti della stessa Pinacoteca e che non sono esposti al pubblico per le loro cattive condizioni, ma che si conservano nelle stanze degli uffici: l'uno è una mezza figura di pastore in atto di suonare la zampogna, l'altro, un gruppo d'angioli, portanti ancora, a tergo, il vecchio cartellino col nome del Cariani.

Moroni G. B.

130 **L'Assunzione della Madonna** — In alto la Vergine, le mani congiunte al petto, sale al cielo fra gli angioli. In basso S. Benedetto e gli Apostoli in diversi atteggiamenti: quali in ginocchio, quali in piedi o in atto di far schermo alla luce con la mano. Nel fondo, fra la nebbia azzurrognola, si delinea una città.

Tela: larg. 2,25 — alt. 3,60.

Pervenuto a Brera il 2 aprile 1811, dalla chiesa delle monache di S. Benedetto in Bergamo.

Il Tassi, dopo aver accennato che al Moroni, al suo ritorno in patria, furon commesse molte opere, così ricorda questo dipinto, che egli credette su tavola: « La prima, che merita l'attenzione nostra, si è la bellissima tavola posta all'altar maggiore nella chiesa di S. Benedetto, nella quale rappresentò l'Assunzione della Vergine gloriosa e gli Apostoli ».

Questa composizione ripete, con leggere varianti nella parte superiore e qualche mutato atteggiamento nel gruppo in basso, la *Assunzione* del Moretto nel Duomo di Brescia: il quadro del Moroni presenta maggior unità nell'insieme di quello del prototipo, ma molta minor leggiadria. Un altro quadro con lo stesso soggetto — pure attribuito al Moroni — ma in cui i mutamenti sono anche più notevoli, appartiene alla fabbriceria di Cenate S. Leone. Nella raccolta degli Uffizi si conserva un disegno del Moretto per la figura della Vergine Assunta ripetuta poi, con varianti, nei quadri ricordati.

Questo quadro è fra i notevoli del Moroni. Anche qui ritorna, benchè in diversa misura che altrove, il suo peculiare difetto delle

teste un po' piccole in proporzione ai corpi. L'opera, per le ragioni esposte precedentemente, dev'esser posteriore all'anno 1540.

BIBLIOGRAFIA: TASSI, op. cit. — P. DE P., *L'opera del Moretto*, pag. 21-72.
ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, opera cit., pag. 95. — Fot. Brogi 2579.

La Madonna col Figlio, S. Caterina, S. Francesco e l'offerente — Mezza figura della Madonna, in corpetto rosso e un velo sulle spalle, col Bambino seduto sopra un cuscino a ricami, che tiene una pera nella destra e presenta un garofano a S. Caterina che gli sta dinnanzi, la corona nella mano destra, e la sinistra sul petto, in atteggiamento compunto. Dietro la Vergine è S. Francesco: dinnanzi al santo è un offerente, dai capelli neri, la barba bionda, le mani giunte in adorazione. **131**

Tela: larg. 1,10 — alt. 1,02.
Acquisto dell'Accademia anteriore al 1812.

Il Morelli notò già come questo dipinto sia tolto direttamente dal Moretto, maestro del Moroni, e appartenga ai primi tempi del pittore (1545-1550), come rivelerebbe l'incarnato che, meno la bella figura del devoto, « tira assai al color mattone ».

Il quadro si raccomanda per la bellezza del colorito e il raccoglimento intimo, devoto, delle figure. Ma già il Gironi, quasi un secolo fa, aveva notato come « questa dipintura, in cui le immagini condotte sono con molta verità ed espressione e con bell'ordine disposte, trattone alcune piccole differenze, non è che una pregiabilissima copia d'un quadro del Moretto che tuttora si conserva in Brescia nella casa Fenaroli. Tutto proprio però del Moroni è il ritratto del devoto che sta colle mani giunte orando; e l'addizione di questo ritratto contribuisce non poco alla bellezza di tutta l'opera ».

BIBLIOGRAFIA: Opp. su citt.
ICONOGRAFIA: Inciso da Luigi Bridi per l'opera del Gironi cit. — Fot. Brogi 2594.

Cariani? (Giovanni Busi).

Gesù, sotto la croce, mentre uno sgherro lo colpisce col piede, seguito dalle pie donne e preceduto da un gruppo vivace di soldati traenti i ladroni. Da un lato sorge il Calvario e in basso si stende la città di Gerusalemme. **132**

Reca in basso in carattere antico il nome, di cui non sapremmo spiegare con sicurezza la presenza:

ALBERTO.

Tela: larg. 1,22 — alt. 0,95. Legato Oggioni (1855).

BIBLIOGRAFIA: G. FRIZZONI *(Arch. Stor. dell'Arte*, 1892, pag. 505).

L'Orbetto (Alessandro Turchi).

133 **Madonna col Figlio** — La Madonna, vestita di corpetto rosso e veste azzurra, curva verso il Bambino che le sorride, seduto, nudo, sulle sue ginocchia.

Tela : larg. 1,06 — alt. 1.31.

Proviene dalla Prefettura dell'Adige 9 febbraio 1811; tolto dal Monastero dei Santi Giuseppe e Fidenzio a Verona.

Questo dipinto piuttosto insignificante ha goduto di un grande favore presso il pubblico e presso gli stessi addetti alla Pinacoteca di Brera : basta leggere i vecchi cataloghi per persuadersene. Il Gironi dimenticava dinnanzi a questo dipinto giallognolo e fiacco gli strali della critica lanciati da lui contro altri quadri della raccolta che ne sono oggi i gioielli e vi trovava, fra molti pregi, anche « la fusione dei colori e il rilievo delle parti ». E' interessante ricordare il giudizio del vecchio scrittore per misurare il grande cammino fatto, da allora, dalla critica artistica e dai gusti.

ICONOGRAFIA : Inciso dal Bisi per l'opera del Gironi cit.

134 **S. Maria Maddalena** — La santa, nuda, con un semplice manto gettato sulle gambe, sdraiata in terra, la testa appoggiata a un braccio, legge.

Tela : larg. 1,48 — alt. 1,21.

Venduta per L. 1500 dalla signora Maria de Pecis vedova Parravicini nel maggio 1835.

Opera mediocre, di colorito biaccoso.

ICONOGRAFIA : Fot. Anderson 12721, Brogi 11670.

Tinelli Tiberio.

Questo pittore di ritratti, che seguì di preferenza la maniera del Van Dyck, nacque a Venezia nel 1586 e vi morì nel 1638.

135 **Ritratto di gentiluomo**, in mezza figura, seduto, visto di fronte, la barba e i capelli neri abbondanti: nella destra stringe un biglietto.

Tela : larg. 1,06 — alt. 1,25.

Già attribuito a Lattanzio Gambara. Fu venduto a Brera da Gaspare Porta nel 1825.

Bassano (Jacopo da Ponte).

136 **S. Rocco visita gli appestati** — Il santo, dinnanzi alle mura della città in rovina, visita gli appestati; egli

è rappresentato nel momento in cui, curvo verso una inferma inginocchiata a lui dinnanzi e circondata da morti e da moribondi, sta impartendo gli ultimi conforti religiosi. In alto, fra gli angioli, appare la Vergine.

Segnato:

JAO^{S} A PONTE BASS^{IS} PINGEBAT.

Tela: larg. 2,10 — alt. 3,50.

Dalla chiesa di S. Rocco a Vicenza. Entrato a Brera il 30 luglio 1811.

E' fra le composizioni più felicemente intuite e rappresentate di questo pittore. Nella drammaticità del gruppo degli appestati — che sta a sè senza colleganza col gruppo superiore — il pittore ha ottenuto un grado di potenza abbastanza notevole. La rassegnazione della donna inginocchiata dinnanzi al santo che le si avvicina, benedicendo, non è disgiunta da nobiltà di forme e da delicatezza di esecuzione.

Il Ridolfi così la ricordava: « Con più generosa maniera fece poscia (Jacopo) a' padri di S. Rocco nella cappella maggiore il Santo pellegrino, che risana col segno della croce molti languenti ignudi infetti di peste, con altre donne che gli dimostrano i figliuolini loro feriti dal contagioso male; e nella cima è la Vergine ascendente al cielo, cinta da molti angeletti. Nè si può ridire con quanta naturalezza esprimesse quella pia azione a segno che l'occhio impresso in quelle meste immagini prova certo che di mestizia e di commiseratione, come in effetto è singolare il colorito, che non può di vantaggio dimostrare il naturale ».

L'Edwards, nel suo elenco dei dipinti mandati a Milano per ordine del Viceré, ricorda questo quadro del Bassano e aggiunge in nota, dopo avervi apposti i tre asterischi indicanti i quadri di *merito sommo*: « Chi non ha veduto questo quadro, può assicurarsi di non aver mai concepito la giusta idea di quanto valeva il suo autore. Fu consegnato in istato di perfetta freschezza. Dio voglia che vi sia mantenuto ». Poichè, coll'andar degli anni, aveva perduto qualche po' di quell'antica freschezza e le vernici s'erano in parte prosciugate, fu recentemente ripulito.

BIBLIOGRAFIA: G. B. VERCI, *Notizie dei pittori ecc. di Bassano,* pag. 145. — V. MALAMANNI, *Memorie del conte L. Cicognara*, p. 377. — RIDOLFI, op. su cit.

ICONOGRAFIA: Inciso da S. Fumagalli per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 83. — Fot. Brogi 2591.

Bernardino Licinio detto il **Pordenone.**

Nacque nel 1490 e fu confuso già con Giulio e Bernardino Licini friulani e con Gio. Antonio di Pordenone (or detto dei Sacchi or Regillo). Fiorì nel 1524-1542 e sembra fosse educato nel Friuli e abitasse di poi a Venezia, ove il suo capolavoro è nella chiesa dei Frari: fu ritrattista valente e nella Borghese è un quadro in cui si credette ritratto sè stesso e la sua numerosa famiglia; mentre Ludwig e Modigliani provarono che v'è riprodotta la famiglia del fratello del pittore. Fu

imitatore di Giorgione e colorista piuttosto chiassoso nei toni e non sempre corretto nel disegno. Sarebbe morto fra il 1556 e il 1561.

BIBLIOGRAFIA: E. MODIGLIANI *(L'Arte,* 1903, pag. 380-381). — P. MOLMENTI *(L'Arte,* 1902, pag. 44-45).

731 **La Madonna col Bambino e S. Gio. Battista** — Il Bambino, nudo, seduto sulle ginocchia della Vergine, avvolta in veste di color rosso acceso e in manto azzurro, benedice S. Gio. Battista che si avanza con l'agnello a' suoi piedi. Il fondo è di paese, a collinette cosparse di case e di alberelli; a' piedi di un colle pascola un gregge.

Tela: larg. 1,12 — alt. 0,60.
Deposito dell'Arcivescovado di Milano (31 agosto 1906).

751 **La Madonna col Bambino e S. Giovannino** — La Vergine, in veste rosso cupo e manto azzurro, seduta su un parapetto ai piedi d'un albero, regge sulle ginocchia il Bambino nudo: dietro s'avanza il piccolo S. Giovanni con la croce nella destra alzata; nel fondo si stende un paese a collinette.

Tela: larg. 0,76 — alt. 0,89.
Acquistato all'asta Battistelli 25 nov. 1906 per lire 278.

SALA IV

Scuole Venete

Bonifazio (Eredi).
Antonio Palma — Battista di Giacomo.

Gli studi recenti hanno demolite le antiche congetture sull'esistenza di diversi pittori affini della scuola veneta col nome di Bonifacio. L'esistenza di un Bonifacio — di famiglia Pasini — da Verona, morto in questa città e dalla quale non si mosse mai, nel 1540, aveva fatto credere ad alcuni scrittori nell'esistenza di un Bonifacio I veronese che avrebbe lavorato a Venezia e che sarebbe quindi altra persona dal Bonifacio Pitati (1487-1553) che essi chiamavano Bonifacio II veronese, come attribuivano a un ipotetico Bonifacio III diverse pitture alle quali oltre il Pitati sembrano aver preso parte gli allievi o i seguaci come Antonio Palma, Polidoro da Lanzano, Domenico Biondo, Battista e Marcantonio di Bonifacio o altri dipinti con date posteriori al 1553.

Antonio Palma nacque in Serinalta intorno al 1514 e morì in Venezia dopo il 1575; di Battista di Giacomo non si conoscono notizie precise della sua vita se non che lavorò circa nello stesso tempo di Antonio Palma.

BIBLIOGRAFIA: G. LUDWIG (*in Sonder Abdruck aus dem Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen,* 1902).

137

Il Cenacolo — Gesù Cristo e gli Apostoli a mensa, sotto un edifizio con loggia, dietro la quale si vede un paesaggio a collinette.

Tela: larg. 4,00 — alt. 2,10.

Già del convento dei Padri di S. Andrea del Lido, Certosa presso Venezia. Pervenuto a Brera dai Beni della Corona il 21 settembre 1808.

« La composizione — notava il Gironi — è distribuita in cinque gruppi con molta varietà d'effetti, di atteggiamenti, e ad un tempo con ordine sì bello, che tutto risalta in un sol momento all'occhio degli spettatori l'azione principale, cioè la diversa commozione negli Apostoli prodotta dal tradimento che dal Salvatore viene loro annunciato. A noi pare nondimeno alquanto affettato il collocamento di Giuda, il quale siede solo quasi nel mezzo della mensa ».

ICONOGRAFIA: Inciso dal Giberti per l'opera del Gironi cit.

Bonifazio Veronese (Bottega).

138 **La cena in Emmaus** — Gesù Cristo seduto a mensa, in atto benedicente e ispirato; ai lati altri personaggi intenti alla scena, mentre un servo versa il vino nel bicchiere; da un lato — dando così luogo a doppia rappresentazione — si vede ancora il Redentore in atto d'avanzarsi per entrare. In un angolo, nel primo piano del quadro, un fanciullo seduto porge un mazzo di ciliege a un cagnetto accovacciato.

Tela: larg. 4,15 — alt. 1,48.

Si conservava negli Uffici del Magistrato del Sale, Palazzo Camerlenghi, in Venezia; pervenuto a Brera il 30 luglio 1811.

Le scene che si svolgono in questo quadro son tre: la vera e propria cena nel mezzo, l'arrivo di Gesù da un lato e i servi che stanno preparando la cena nell'altro; e come son tre le scene così son tre gli ambienti. Ciò nuoce all'unità della composizione, che tuttavia non manca di attrattiva, specialmente nella parte centrale e nella figura del Redentore che si avvicina molto a quella di Bonifacio, così che potremmo anche ritenere che, questa almeno, debbasi a lui.

Bibliografia: Malamanni Vittorio, *Memorie del conte Cicognara*, p. 374.
Iconografia: Fot. Anderson 12723, Brogi 11640.

Paolo Veronese (Caliari).

Paolo Caliari, figlio di Gabriele scultore, nacque a Verona nel 1528 (per altri nel 1530) e ancor giovanissimo divenne discepolo di Antonio Badile, del quale doveva poscia sposare la figlia. Risentì poi dell'arte di Giovanni Carotto. Dopo qualche peregrinazione in varii luoghi del Veneto si recò nel 1555 a Venezia dove si stabilì, profondendo i suoi tesori di colorito e d'immaginazione nel palazzo ducale, nelle chiese e nei quadri di commissione privata. Egli fu il più festoso riproduttore della gaia vita veneziana del cinquecento, che appare e prende non di rado il sopravvento in quasi tutte le sue opere. Al contrario dei contemporanei della stessa scuola veronese, Paolo si slancia ardito in un campo d'azione più variato, come osserva il Frizzoni, più grandioso e più ricco d'ogni genere di apparato, non isdegnando di trarre profitto pe' suoi dipinti di tutte le manifestazioni di magnificenza e di pompa che i costumi invalsi nella vita quotidiana della Serenissima Repubblica gli venivano porgendo. Il Veronese non va considerato soltanto come un rappresentante della scuola veronese e quale un continuatore dei Carotto, del Torbido, del Brusasorci, di Antonio Badile, zio e maestro suo, ma come il maestro che, con Tiziano e con Tintoretto, portò la pittura veneta alle maggiori altezze. Nell'arte sua il soggetto sacro è soprafatto dallo sfarzo profano. Fu di un' attività prodigiosa, così che, oltre le numerose che si conservano a Venezia, le sue opere, nelle quali la luce e il colore trionfan sovrani, son sparse per tutte le gallerie d'Europa. Morì a Venezia nel 1588.

Bibliografia: Scrisser di lui Zannandreis, op. cit., Ridolfi, Zabeo, Bernasconi, Caliari ecc., poi Ch. Yriarte, *Paul Veronese,* Paris, 1888, F. H. Meisner, *Veronese* (in *Kunstler Monographien),* G. Biadego, *Intorno a Paolo Veronese. Note biografiche.* (Atti del R. Ist. Veneto, 1899).

139 **S. Antonio abate**, in ricco abbigliamento, col pastorale, seduto sopra un' alta base, cui fa da sfondo una

nicchia. Ai lati, più in basso, i santi Cornelio e Cipriano, in piedi, mentre un giovinetto, in costume veneto del XVI secolo, regge faticosamente il Vangelo aperto.

Tela: larg. 1,80 — alt. 2,70. Pervenuto a Brera il 21 settembre 1808. Da S. Antonio di Torcello presso Venezia.

Il quadro descritto dal Ridolfi quand'era a Torcello in S. Antonio, nella cappella maggiore, è fra i più potentemente espressi del pittore, per ampiezza di esecuzione, per varietà di toni, per la ricchezza severa dei costumi diligentemente rappresentati: basterebbe questa composizione per persuaderci dello studio fatto più tardi dal Tiepolo sulle opere di Paolo.

« La presente dipintura, sì per la semplicità della composizione e per l'annodamento delle figure, come per la vivacità de' colori, per lo sfarzo de' sacri abbigliamenti, per la facilità e per la franchezza del pennello e per la forte espressione delle teste, essere vuole tra le più belle di Paolo annoverata, sebbene non sia che di pochi personaggi composta ». (Gironi).

BIBLIOGRAFIA: C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'Arte*, II, pag. 52. — V. MALAMANNI, *Memorie del conte Cicognara,* pag. 377.

ICONOGRAFIA: Inciso da Bisi per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 81. — Fot. Alinari 14524, Anderson 11016, Braun 26511, Brogi 2578.

140

La Cena in casa del Fariseo. La scena è rappresentata all'aperto, fra due edifici a colonne; nel mezzo, in fondo, si apre l'ingresso di una villa veneta della seconda metà del XVI secolo. A due tavole siedono i commensali, numerosi, in atteggiamenti vivaci: in un angolo, nel primo piano del quadro, la Maddalena in ricca veste pavonazza, inginocchiata, bacia il piede al Redentore. Sul davanti è un gruppo di due cani in atto di giuocare con un gatto.

Tela: larg. 7,10 — alt. 2,75. Dal convento di S. Sebastiano in Venezia nel 1817 il 28 novembre.

Nell'*Inventario generale* è detto, pag. 28: « Questo quadro venne dato per ordine di S. M. in cambio di quello rappresentante la Cena di Papa Gregorio ai Pellegrini, dello stesso autore, che venne restituito alla città di Vicenza ».

Dell'arrivo a Brera e della restituzione alla città di Vicenza col mezzo del conte Querini della famosa *Cena* di Paolo di Monte Berico si hanno infatti attestazioni nell'Archivio della Pinacoteca.

Questa *Cena* braidense è fra le più sapienti di questa scuola che così spesso e volontieri le riprodusse: la composizione è divisa in due gruppi vivacissimi negli atteggiamenti e nel colorito, raccordati fra loro, in certo modo, dal gruppetto dei due cani scherzanti con un gatto — del quale si conserva un disegno tardo nell'Accademia di Venezia (fot. Perini n. 156 e MEISSNER, *Veronese,* pag. 81) — e nel

fondo dal motivo architettonico che richiama quelli delle più ricche ville veneziane del cinquecento: il sentimento e l'espressione dei volti, la morbidezza del disegno, la grandiosità dell'ambiente contribuiscono a fare di questo quadro uno dei più attraenti di Paolo Veronese

Una copia in disegno di questo quadro si conserva al Louvre n. 4698; un altro originale del gruppo dei cani e del gatto del davanti di questa composizione è nella raccolta Albertina. Una copia del quadro appartiene a Lord Spencer ad Althorp.

BIBLIOGRAFIA: P. CALIARI, *Paolo Veronese ecc.* (Roma, 1888), pag. 91-93, 254. — Documenti nella Raccolta del Risorgimento donata dal Fantoni al Museo di Vicenza. — C. RICCI, op. cit., pag. 118-119. — MEISSNER, *Veronese*, p. 81-82.

ICONOGRAFIA: Inciso da Giuseppe Maria Mitelli e da M. Bisi per l'opera del Gironi cit. — MEISSNER, *Veronese*, pag. 82. — C. RICCI, op. cit., pag. 118. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14525, Anderson 11258, Braun 26551, Brogi 2790.

Paolo Veronese (Caliari) e scolari.

141 **Cenacolo** — La scena è divisa in due parti da una colonna che sorge nel mezzo: i commensali son disposti in diversi atteggiamenti; da un lato si vede il Redentore benedicente.

Tela: larg. 5,23 — alt. 2,30.

Dai Cappuccini di Padova? (Dalla chiesa di S. Sofia di Venezia secondo l'*Inventario generale*, pag. 278, il 20 aprile 1811).

Tintoretto (Jacopo Robusti).

142 **S. Elena, S. Barbara, S. Andrea, S. Macario**, in ricche vesti ad ampi panneggiamenti, sono raccolti intorno alla croce che si erge nel mezzo. Dinnanzi, nel primo piano del quadro, un offerente adulto con la barba nera e folta, e un altro santo sono inginocchiati, in atto compunto.

Tela: larg. 1,65 — alt. 2,75.

Dalla chiesa di Santa Croce in Milano. Consegnata dalla Direzione gen. del Demanio nel luglio 1805 col nome di Paolo Veronese, passò dalle sale delle Statue a quelle dei Dipinti il 10 luglio 1809.

« In questa dipintura — scriveva il Gironi quasi un secolo fa — sono da ammirarsi la franchezza dei tocchi, l'effetto del chiaroscuro ed un certo magistero di colori che si direbbe tizianesco. Le teste sono belle, varie, ben distinte le une dalle altre e piene di espressione. Le pieghe dell'apostolo sono assai ben condotte e tratte dal naturale, ma quelle delle altre figure sembrano, direbbe il Vasari, *tirate via di pratica* ».

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 20. — Fot. Alinari 14578, Anderson 11258, Braun 26551, Brogi 2790.

140. Paolo Veronese : La cena in casa del Fariseo.

143. Tintoretto : Il miracolo di S. Marco.

Il miracolo di S. Marco — S. Marco, ritto sul davanti della composizione, solenne, col braccio teso, appare ai Veneziani che cercano il suo cadavere, nella cripta di Sant'Eufemia di Alessandria, indicandolo loro, perchè cessino dal frugare nelle tombe disposte all'intorno del sotterraneo. Un appestato e un demoniaco, che aspettano dal santo la guarigione, e il devoto Tommaso Rangoni detto il Filologo di Ravenna, predominano sul davanti del quadro. **143**

Tela: larg. 4,00 — alt. 4,00.

Pervenne a Brera il 30 luglio 1811: si trovava nella Scuola Grande di San Marco a Venezia, poi passò in San Marco di Milano il 19 marzo 1847 e finalmente venne ritirato a Brera dal direttore Bertini.

Il Ridolfi, nelle sue *Meraviglie dell'Arte*, descrisse a lungo il quadro che faceva parte della serie di composizioni destinate a ornare le pareti della sala nella confraternita di San Marco: « Nel primo si vede il modo tenuto nel levare il corpo di San Marco in Alessandria, come ottennero Buono da Malamocco e Rustico da Torcello, mercatanti veneziani, dai sacerdoti greci; e vi appaiono, in lungo porticato, molti sepolcri appesi a' muri, e tirati in bella prospettiva, da' quali si cavano parecchi corpi; e nel pavimento è quello di S. Marco, in tale positura accomodato, che segue l'occhio ovunque lo si giri. Di più finsevi ingegnosamente un indemoniato ivi condotto (come suole avvenire nel trasporto de' corpi santi) nel quale si veggono le agitazioni onde il Demonio lo tormenta ». E il Sansovino: « I quadri nella sala coi miracoli del Santo (sono) di Jacopo Tintoretto ». Un documento pubblicato dal Ricci (op. cit.) prova che il Tintoretto si assunse di dipingere le istorie di San Marco nel novembre del 1568 e che « el signior Tomaso da Ravena degnisimo cavalier et dotor » gli diede 80 ducati per una composizione.

Di questo quadro si conserva il disegno, preparato dal pittore, nel Museo di Cremona (B. 171): vi si vede che il Tintoretto eseguì la composizione come l'aveva concepita, meno che nell'ambiente che nel quadro ha guadagnato in sfondo e in grandiosità. Nel Museo del Louvre v'è uno schizzo o antica copia da questo (5413) e in quello di Basilea un *Cristo morto* della scuola di Tintoretto, nel quale le reminiscenze con la figura in iscorcio del santo morto di Tintoretto son evidenti.

Del cadavere esiste uno schizzo originale a Francoforte sul Meno (Istituto Staedel, n. 4420).

Il dipinto « un prodigio di tragica efficacia » per dirla col Ricci, pieno d'effetto, è di meravigliosa esecuzione e di sapiente impasto di colorito. Si noti il contrasto voluto fra i toni freddi del cadavere e dei necrofori e quello caldo del santo che domina sulla scena.

Stoughton Holborn, il recente illustratore di Tintoretto, notando la meravigliosa facilità con cui questo quadro — che ferma l'attenzione del più frettoloso visitatore — è eseguito e la sua tecnica im-

pressionista moderna, osserva giustamente che il quadro formò sempre « l'invidia e la disperazione di quanti pittori venner dopo ».

BIBLIOGRAFIA: F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima ecc.*, Venezia, 1581, pag. 102. — C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'Arte*, II, pag. 188. — V. MALAMANI, *Memorie del conte Cicognara*. — STOUGHTON HOLBORN, *Tintoretto* cit., pag. 21. — Per notizie sul rinvenimento del corpo di S. Marco v. LUMBROSO, *Gli esploratori italiani in Egitto*, negli Atti dei Lincei del 1879.

ICONOGRAFIA: S. HOLBORN, *Tintoretto*, 1903, pag. 28. — RICCI, op. cit., pag. 239. — Fot. Alinari 14577, Anderson 11089, Brogi 2790. Fotoincisione dell'Ist. It. d'Arti Grafiche.

Bonifazio (dei Pitati) Veronese.

Figlio di un Marzio, uomo d'arme, nacque a Verona nel 1487 e nel 1505 si trasferì a Venezia. Fu allievo di Giacomo Palma seniore, il nipote del quale, Antonio (di Bartolomeo Palma), fu collaboratore del Pitati del quale aveva sposata la nipote Giulia. Morì, dopo lunga malattia, il 19 ottobre 1553 a Venezia. Si fa notare, come osservava il Morelli, per la forza luminosa del colorito, per i tipi di teste femminili e maschili che ritornano spesso ne' suoi quadri: quel critico lo reputava « forse il più magnifico colorista di tutti i pittori veneziani », del quale le sue opere capitali egli notava trovarsi nelle gallerie di Venezia e di Milano.

BIBLIOGRAFIA: Oltre il MORELLI, v. G. LUDWIG (in *Sonder Abdruck aus dem Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, 1902). — G. DELLA SANTA, *Bonifazio dei Pitati di Verona*, Venezia, 1903, *Nuovo Archivio Veneto*, nuova serie, T. VI, p. I.

144 **Mosè salvato dalle acque** — Nel mezzo la figlia di Faraone, in ricco costume veneto del tempo del pittore, in atto di accogliere il piccolo Mosè presentatole dalle donzelle. Ai lati di questo gruppo principale sono sparsi altri gruppi di cavalieri e di dame della corte, alcuni in atto di cantare con la musica dinnanzi; a sinistra dell'osservatore una dama porge un fiore a un cavaliere steso a lei dinnanzi; dal lato opposto un buffone scherza con una scimmia mentre i giovani falconieri s'avanzano col falcone e coi cani legati. Il paesaggio è ricco di piante folte che spiccano sul fondo a collinette.

Tela: larg. 3,45 — alt. 1,75.

Legato del card. Monti all'Arcivescovado, fu scelto per Brera l'11 aprile 1811 dalla Galleria arcivescovile dov'era ritenuto per opera di Giorgione. Fu restaurato nel 1833. Un originale bozzetto di questo quadro è presso il signor Mond a Londra.

E' questo il capolavoro del pittore, per felicità e gaiezza della composizione nella quale è un felice riflesso della vita signorile veneziana del tempo, per freschezza di colorito, per la gentilezza della rappresentazione, per lo splendore del paesaggio. Il Ridolfi, che vide il quadro in casa Vidman, attribuendolo a « Bonifacio veneziano » lo descrive così: « Mosè fanciullino trovato nel fiume, con numero di serve al corteggio della figliuola del re, di pellegrina invenzione ».

144. Bonifazio Veronese: Mosè salvato dalle acque.

Il quadro giustifica l'ammirazione del Morelli per questo pittore; l'ugual soggetto fu trattato più volte dalla scuola veneta e dai Bonifaci, ma mai con la forza di colorito e la festosità che trionfano in questo di Brera.

Un quadretto dello stesso argomento, di composizione più semplice ma più sviluppata in lunghezza, già attribuito a Giorgione e dal Venturi dato a Bonifacio veronese, è nella Galleria Pitti: un altro presso il principe Mario Chigi in Roma. Il Burckhardt, confrontando questo quadro di Brera con la composizione di Raffaello nelle Logge, osservava che questo quadro è infinitamente più significativo ed efficace e, per la suggestiva rappresentazione della gaia vita veneziana d'allora, la scena è risultata eminentemente deliziosa. L'anacronismo ha trovato qui, nel pittore, il suo poeta che l'ha fatto accettare e apprezzare.

BIBLIOGRAFIA: C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'Arte*, I, p. 375.

ICONOGRAFIA: RICCI, op. cit., pag. 157. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14520, Anderson 11009, Braun 26507, Brogi 2597, Dubray 320.

145

L'adultera tratta dinnanzi al Redentore con numeroso corteo di spettatori. Nel fondo sorgono un edificio classico e più indietro una piramide, altri edifici e una rovina ai piedi di una collina.

Tela: larg. 3,40 — alt. 1,75.

Legato del cardinal Monti all'Arcivescovado, passò alla Pinacoteca nell'11 aprile 1811. Se ne trova una replica a Berlino con la data 1552.

La composizione vivace, la bellezza delle figure, in particolar modo del gruppo centrale, la varietà del paesaggio raccomandano questo dipinto che tuttavia non raggiunge lo splendore del *Mosè salvato dalle acque*.

Il dipinto era attribuito a Palma il vecchio e come tale descritto dal Tassi. Il Gironi, dal canto suo, notando che in casa dell'avvocato Galeazzi a Venezia si trovava una composizione analoga attribuita a Tiziano, pareva propenso a credere che il quadro di Brera ne fosse o una buona copia o una replica dello stesso Tiziano « giacchè sappiamo ch'egli non era gran che scrupoloso in fatto di repliche » (!). La critica moderna, disponendo di elementi nuovi e più sicuri, attribuisce invece il quadro a Bonifacio dei Pitati. « L'istante dell'azione — notava il Tassi descrivendo il quadro — che l'artefice prese a rappresentare, è quello in cui, dopo aver scritto col dito in terra le parole che dovevano riempire di confusione gli accusatori, il Divin Redentore invitò gli astanti a leggere ». Il Gironi notava poi che di questa composizione stessa conservavasi una replica nella galleria dei marchesi di Calderasa a Milano, e una riproduzione in miniatura fu fatta da D. Giulio Clovio verso il 1531 o 1532. Ma il soggetto non è tanto raro a trovarsi nell'arte italiana che altri artisti non possano averlo riprodotto indipendentemente gli uni dagli altri.

BIBLIOGRAFIA: SANT'AGOSTINI, op. cit., pag. 23. — G. FRIZZONI (*Kunstchron.*, 1897-98, n. 24, maggio 1898, pag. 390). — W. BODE, *Catalogo della Galleria di Berlino*, ed. Speeman, Berlino, 1898, pag. 30, parlando della replica di quella Galleria dubita che questa di Brera possa anche essere una copia.

ICONOGRAFIA: Inciso da L. Bridi per l'op. del Gironi cit. — Inciso dall'Anderloni (1821). V. *Opera e vita di Pietro Anderloni*, Milano, 1903. — C. RICCI, op. cit., p. 149. — Fot. Alinari 14640, Anderson 11221, Brogi 11639, Dubray 321.

Paolo Veronese (Caliari) (Maniera).

146 | **147** Laterali del Cenacolo al n. 141. Due ante ornate di volute e di putti; nel mezzo di ciascuno è un ovale con una piccola rappresentazione a monocromato: l'una raffigura la Madonna della Misericordia, l'altra S. Marco.

Tela: larg. 1,05 — alt. 2,75.

Pervennero a Brera il 21 settembre 1808: eran conservati nelle scuole. Furon esposti al pubblico nel 1901.

Si trovavano a Venezia, nella Scuola dei Mercanti e, nell'elenco dell'Edwards, figuravano come opera di Carlo figlio di Paolo e Benedetto fratello di Paolo, insieme; son così descritti nell'elenco stesso: « Puttini con ornato; sono pezzi due in tela di egual grandezza; servivano per due cantonali. *(Nota:)* Quello segnato a tergo col numero 41 si crede quasi tutto di Carletto, ma era pregiudicatissimo: l'altro segnato a tergo col numero 37 ha un puttino di mano moderna, e ben cattivo: bisognò spedirli perchè furono richiesti, come avvenne di molti altri ».

BIBLIOGRAFIA: MALAMANI, op. cit. — Cat. dell'Edwards.

Paolo Veronese (Caliari).

148 **L'Adorazione dei Magi** — La Vergine, in manto azzurro, col Bambino fra le ginocchia che si curva ad accogliere l'omaggio dei Re, in ricche vesti, curvi in adorazione, seguiti dal corteo. Nelle due ante laterali S. Gregorio e S. Girolamo, e S. Ambrogio e S. Agostino; sovra loro gli angioli in atto di suonar viole e mandole.

Trittico in tela: larg. 1,77, 3,55, 1,77 — alt. 4,55.

Dalla chiesa d'Ognissanti in Venezia. Entrato in Galleria il 30 luglio 1811.

Benchè l'insieme di questo trittico, che è fra le più grandiose composizioni di Paolo Veronese, risulti un po' pesante forse anche per effetto dell'esser oggi piuttosto annerito e d'aver perduto trasparenza nelle mezze tinte, e nonostante certo affastellamento nelle figure così che i gruppi d'angioli nei due laterali opprimon le figure sottostanti, tuttavia per la nobiltà del gruppo principale e delle figure dei santi nelle due ante l'arte del maestro vi trionfa con la solita grandiosità.

L'Edwards, nel suo elenco di pitture scelte per Milano d'incarico del Viceré, ricordava che « l'opera era smontata non poco di colore, e lasciava qualche apprensione per il suo riattamento ». Dei due gruppi di santi dottori della Chiesa laterali alla scena dell'Adorazione l'Edwards

aggiungeva: « Non si saprebbe citare altra opera di Paolo, nè più efficace per il valor della tinta, nè più ben conservata di queste due tele. Dio voglia che non sieno state ripassate d'olio per toglierle dall'aridità, come pensava che far si dovesse qualche sconsigliato artista ».

BIBLIOGRAFIA: ZANETTI, *Della pittura veneziana*, pag. 188.

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi e da A. Locatelli per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 73. — Fot. Anderson 11075, 11076, 11077, Brogi 2674, 2676, 26000.

Tintoretto (Jacopo Robusti).

Cristo deposto — Il Redentore steso, nell'abbandono della morte, sorretto sul dorso da Giovanni d'Arimatea, mentre le due pie donne si curvano verso lui in atteggiamento pietoso. **149**

Tela ad arco scemo: larg. 1,70 — alt. 1,08.

Dalle Procuratie di S. Marco in Venezia passò ai Beni della Corona. Pervenne a Brera il 21 settembre 1808. Nei vecchi cataloghi di Brera è detto erroneamente che si trovava nella chiesa dell'Umiltà di Venezia, mentre invece quello proveniente da questa chiesa si trova nelle RR. Gallerie di quella città. Questo quadro di Brera era nelle *Procuratie de supra*: lo Zanetti l'indicò così: « V' è nell'ultima stanza una pittura (di Jacopo Tintoretto) in un mezzo fondo con Cristo morto, le Marie e S. Giovanni ». Può esser confrontato col disegno 738 della Galleria degli Uffizi. Dietro il quadro è un cartello che porta scritto: *Giacomo Robusti;* un secondo reca: *Dall'Amministrazione dei beni della Corona.*

Si noti come il pittore ha sfruttato sapientemente la forma scema e difficile della tela, così che la scena sembra svolgersi naturalmente e come dinnanzi a uno degli arcosolî delle catacombe cristiane.

BIBLIOGRAFIA: ZANETTI, *Della pittura veneziana*, Venezia, 1771, pag. 153.

ICONOGRAFIA: Inciso da Locatelli per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 30. — Fot. Anderson 11092, Brogi 2682. — Fotoincisione dell'Ist. It. d'Arti Grafiche.

Bonifacio (Eredi).
Antonio Palma — Battista di Giacomo.

S. Lodovico di Tolosa in vesti pontificali, seduto in cattedra, in atto di fare elemosina. **150**

In alto lo stemma e le iniziali di Alvise Grimani.

Tela centinata: larg. 1,55 — alt. 1,98.

Dal Magistrale del Monte Novissimo, Palazzo Camerlenghi in Venezia. Pervenuto a Brera il 21 settembre 1808.

BIBLIOGRAFIA: V. MALAMANI, *Memorie del conte Cicognara*, pag. 373.

Paolo Veronese (Caliari).

151 **Il battesimo di Gesù**, circondato dagli angioli, sul Giordano: a destra del riguardante, in figure più piccole, di nuovo il Redentore in atto d'incamminarsi verso una città, mentre il demonio tentatore, in manto grigio di pellegrino, gli si avvicina.

Tela: larg. 4,50 — alt. 2,48.

Pervenne a Brera il 13 febbraio 1809. Da S. Nicoletto dei Frari in Venezia.

Il Ridolfi ricorda il quadro con queste parole: « Aveva egli (il Veronese) per lo innanzi (cioè prima delle ultime sue opere) dipinto in San Nicolò de' Frari quattro istorie contenenti il Battesimo di Cristo con angioli vaghissimi ».

La composizione non è fra le più attraenti di Paolo, ma il paesaggio che collega i due episodi del Battesimo e delle tentazioni è svolto con grandiosità. « Il paese — ricordava il Gironi — è dipinto con grand'effetto di prospettiva, e con arte ed armonia singolare ben anco nei più minuti accesssorj ».

BIBLIOGRAFIA: C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'Arte,* II, pag. 53. — MALAMANI, op. cit., pag. 378.

ICONOGRAFIA: Inciso da F. Caporali per l'op. del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 51. — Fot. Brogi 2580.

Bonifacio Veronese (Scuola).

152 **Adorazione dei Magi** — Nel mezzo del quadro, su cui il pittore ha raccolta la maggior luce, la Madonna, in veste nera e scialle bianco, sorregge il Bambino nudo, al quale i Re Magi portano doni.

La scena si svolge dinnanzi a un edificio a colonne classiche e pilastri, nel mezzo di una campagna limitata, nel fondo, da una catena di colline azzurrognole.

Tela: larg. 3.95 — alt. 1,85.

Legato del card. Monti; passato dall' Arcivescovado a Brera nel 1811.

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'op. del Gironi cit.

Andrea Schiavone detto Medola.

Nato a Sebenico, secondo il Ridolfi, nel 1522, studiò le opere di Tiziano e di Giorgione e fors'anche di Tintoretto, come proverebbe quest'opera di Brera. Morì a Venezia nel 1563.

Allegoria — Una figura muliebre (la Fede per alcuni, la Fortuna per altri) in atto di premiare gli uni, che le offron doni, dando loro il latte che sprizza da una delle sue mammelle, e di punire gli altri con una sferza. **732**

Tela a forma di lunetta: larg. 1,40 — alt. 1,96.

Questo quadro apparteneva già in origine alla Pinacoteca, ed è fra quelli che nel 1812 furon dati in cambio alla Galleria arcivescovile di Milano: nell'elenco d'allora il quadro era così descritto: « 17. Allegoria; si dice rappresenti la disciplina che regola li Costumi — Tela — Andrea Schiavone ». Dall'Arcivescovado fu restituito a Brera il 31 agosto 1906.

SALA V

Scuole Venete

dei secoli XV-XVI.

Giovanni Mansueti.

Di lui si hanno poche notizie biografiche. Secondo il Paoletti nacque a Venezia intorno al 1470 e vi morì nel 1530. Questo « noioso » pittore — come lo chiamò il Morelli — fu allievo e collaboratore di Giovanni Bellini; insieme a Lazzaro Bastiani e a Benedetto Diana decorò la Scuola di S. Giovanni in Venezia.

153 **San Marco**, in veste rossa e manto azzurro, battezza Sant' Aniano, che gli sta inginocchiato dinnanzi, versandogli sul capo l'acqua lustrale. Assistono alla scena molti personaggi in ampia toga, coperti quali di turbante, quali di berretto. La scena si svolge in un ricco edificio a logge.

Segnato:

IOANNES
DEMANSV
ETIS
P

Tela: larg. 1,35 — alt. 3,25.

Pervenuto a Brera il 21 settembre 1808: dalla Scuola di San Marco a Venezia.

Il Ridolfi, che vide il quadro nella Confraternita di San Marco presso un altro quadro dello stesso Mansueti rappresentante il santo in atto di guarire S. Aniano calzolaio feritosi a una mano, assicura che si trovava « nel cantonale di quell'albergo, verso la piazza di San Giovanni e Paolo » accanto a tre altre grandi tele di maggiori dimensioni con altri fatti della vita di S. Marco. Del pittore il Ridolfi lodava molto « i fregi e gl'intagli molti di che sono adorne le co-

lonne ecc. », del che sembra che il Mansueti molto « fosse accurato e diligente in simili fatiche ».

BIBLIOGRAFIA: C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'Arte*, I, pag. 67. — MALAMANI, *Memorie del conte Cicognara*, II, pag. 371.
ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 33. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Girolamo da Treviso il Vecchio.

Questo artista, che si segnò diverse volte ne' suoi quadri, fiorì nella seconda metà del XV secolo, dal 1470 al 1494, e fu seguace della scuola padovana e bellinesca. Le notizie biografiche sul conto suo son limitatissime e dobbiam perciò accontentarci di studiarlo nei pochi dipinti sicuri di Treviso (del 1487), di Lovere (collezione Tadini) e di Brera. Il Morelli, vedendo nelle opere di Vincenzo Catena trevisano certi rapporti con quelle di Girolamo, crede che questi gli sia stato il primo maestro.

Cristo morto, sull'avello, sorretto per le braccia da due angioli piangenti. E' firmato: **154**

HIERONIMVS TARVISIO ·P·

Tavola di pioppo: larg. 0,67 — alt. 0,63.

Il quadro apparteneva alla signora Enrichetta Perelli Orlandi, che lo cedette per L. 1000 nel maggio del 1889.

Quest'opera fu veduta dal Cavalcaselle in casa Orlandi.

Lo stile di questo importante dipinto prova la derivazione del maestro trevigiano dalla scuola di Padova. Benchè le forme siano ancor rudi e il colorito a tratteggio non abbia morbidezza d'impasto, l'opera è ad ogni modo importante per la collezione braidense dove quel pittore non era rappresentato in altro modo e perchè è opera certa di un maestro poco noto del secolo XV.

BIBLIOGRAFIA: *Arch. Stor. dell'Arte*, 1889, pag. 270. — P. KRISTELLER, *Mantegna*, pag. 63.
ICONOGRAFIA: *Arch. Stor. dell'Arte*, 1895, pag. 403.

Alvise Vivarini.

Figlio di Antonio Vivarino da Murano pure pittore, nel 1458 non aveva ancora 14 anni; nel 1476 è registrato fra i componenti la Scuola Grande della Carità e nel 1892 in quella di S. Marco: lavorò a Venezia e a Treviso: nel 1499 venne aiutato dai capi della Scuola perchè povero. Morì a Venezia nel 1502 precocemente, se crediamo al Vasari, « per essere di mala complessione ». Dalle varie sue opere a Venezia, a Brera, a Napoli, a Berlino appare che egli risentì la maniera di Giovanni Bellini e di Antonello da Messina. Il Morelli osservava che talvolta — come in un quadro della Galleria di Berlino — per nobiltà di concetto e per vigoria di esecuzione poteva anche vantare il paragone di Bartolomeo Montagna: dalla sua scuola derivarono diversi e valenti pittori.

BIBLIOGRAFIA: NEWMANN, *I Vivarini*, Venezia, 1816. — CICOGNA E. A., *Illustri muranesi*, Venezia, 1858. — G. SINIGAGLIA, *De' Vivarini pittori da Murano*, Bergamo, Arti Grafiche, 1905. — P. PAOLETTI e G. LUDWIG *(Repertorium für*

Kunst. XXII, 6) e *Neue archivalische Beitrage zur Geschichte der Venezianischen Malerei*, Berlino, 1899, ecc.

155 **Il Redentore benedicente** con la destra, e con una crocetta nella sinistra.

Un cartello porta scritto:

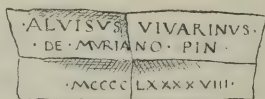



Tavola di pioppo: larg. 0,37 — alt. 0,52.

Acquisto fatto dall'Accademia il 9 luglio 1824; il vecchio catalogo ms. non dice da chi.

Scuola veneta.

156 **La Pietà** — Il corpo di Gesù Cristo sorretto da due angioli — che gli reggono dietro il dorso il sudario — appoggiato all'orlo della tomba scoperchiata.

Tela: larg. 0,62 — alt. 0,71.

Dalla chiesa della Carità in Venezia. Entrato in Brera il 26 novembre 1808; già attribuito a Bartolomeo Vivarini. Per altri appartiene più precisamente alla scuola veronese.

Martino da Udine detto **Pellegrino da S. Daniele** (?).

Martino da Udine — che sarebbe stato chiamato *Pellegrino* cioè *straniero* perchè figlio di un dalmata, e da *S. Daniele* dal nome della borgata in cui il padre abitava — nacque in Udine nel 1467 e fu educato in arte da suo padre Battista da Zagabria da prima e da Antonio Fiorentino dimorante in Udine e da Domenico di Candido da Tolmezzo di poi. Si sa che nel 1487 era testimonio in un atto notarile: diversi documenti del tempo ci provano che egli dipinse nella chiesa di Villanova presso S. Daniele — borgata in quel di Udine — in quella di S. Antonio in S. Daniele, per il duomo di Udine, poi a Ferrara nel 1504 pel duca Alfonso, nel 1505 di nuovo ad Udine, nel 1506 ancora a Ferrara da dove ritornò poco dopo. A Ferrara ritornò spesso fino al 1512 e lavorò per quella corte: nel 1516 prese l'incarico di eseguire, per S. Daniele, una statua di S. Margherita in legno dipinto. Nel 1519 e 1520 dipingeva gli sportelli dell'organo pel duomo di Udine, nei quali il Morelli trovava l'influenza esercitata sul nostro pittore da Gio. Antonio da Pordenone. Nel periodo 1519 e 1521 il pittore lavorava intorno al coro di S. Antonio in S. Daniele. Nel 1530 e 1531 si occupava del commercio del legname: nel 1546 e 1547 accettava ancora commissioni di quadri. Morì nel 1547, ottantenne. Sua figlia, Aurelia, sposò il pittore Sebastiano Florigerio. Egli risentì dell'arte del Romanino nel colorito, del Pordenone nel modo di panneggiare le vesti, secondo il Morelli, e, in alcune teste, ricorda Palma e Tiziano.

157 **S. Orsola** sorge, nel mezzo del quadro, sopra un piedestallo, le mani giunte in orazione, circondata dalle Vergini compagne, sotto una loggia architravata.

Nella base, in un cartello, si legge:

ESSENDO. CA
MERAR
MAGISTRO
ANTHONIO
MANZIGNEL
MCCCCCVII.

Tela: larg. 2,20 — alt. 1,85.

Dalla chiesa di S. Pietro Martire in Udine; pervenuto a Brera il 30 aprile 1811, da Mantova, e attribuito a Martino da Udine anche dal primo catalogo ms. di Brera.

« La figura principale, cioè S. Orsola — scriveva il Gironi quando il quadro era a pena giunto a Brera — che sorge in mezzo delle compagne, ha una fisonomia dolce e piena di pudore: la sua mossa è gentile e ad un tempo dignitosa. Ne' panneggiamenti sì di questa che delle altre figure vedesi una certa finitezza ». Lo stesso scrittore, notando come *i monumenti patrii* ricordino che Martino dipinse nel 1507 un gonfalone, par disposto a credere che si tratti di questa tela, « ciò che si rende probabile anche dalla forma stessa della tela che vedesi lateralmente allungata con due liste, forse ad oggetto di ridurla in un quadro ». Ma il Vasari parla esplicitamente di un altro dipinto fatto precisamente pei frati di S. Pietro Martire in Udine, dallo stesso Martino « nella quale è la detta Santa (Orsola) in piedi con alcune delle sue vergini intorno fatte con bella grazia ed arie di volti ». E il quadro ricordato dal Vasari è certamente tutt'uno con questo di Brera. Quanto però all'attribuzione a Martino v'è chi dubita che il dipinto gli appartenga veramente, ma che possa ascriversi a Girolamo da Udine o a qualche altro maestro friulano che risentisse influsso bellinesco.

ICONOGRAFIA: Inciso da Filippo Caporali nell'opera del Gironi cit. — Fot. Anderson 11247. — C. RICCI, op. cit., pag. 82. — Fot. Ist. It. Arti Grafiche.

Pier Francesco Bissolo.

Nacque a Treviso secondo alcuni, a Venezia secondo il Paoletti, da Vittore, nella seconda metà del XV secolo, ed ebbe due fratelli e diversi figli. Fu discepolo e imitatore di Giovanni Bellini, fiorì a Venezia fra il 1492 e il 1530 e morì il 2 aprile 1554 a Venezia, secondo il Paoletti, non nel 1530 come si credeva. Fu qualche volta scambiato col maestro, benchè sia più timido nei caratteri e più debole nel colorito, se proprio non un pittore di terz'ordine come lo disse il Morelli.

Tre Santi — Tre tavole a mo' di trittico. **158**

Nell'una S. Nicola da Tolentino in abito vescovile e pastorale e il libro in mano. (Nel catalogo del 1812 detto erroneamente S. Agostino, e attribuito al Carpaccio).

Nell'altra S. Stefano col libro e la palma del martirio: fondo di paese con un castelluccio e alberelli.

Nella terza S. Antonio da Padova, in tonaca nera, col libro e il giglio in mano.

Tavole di pioppo: larg. l. 0,43, 0,58, 0,43 — alt. 1,15.

Dalla Scuola di S. Stefano in Venezia. Passate a Brera dal Ministero delle Finanze nel settembre 1808.

Queste tre tavole eran date un tempo a Vincenzo Catena. Altri ne parla dandole al Carpaccio.

La maniera bellinesca, resa con sufficiente armonia e freschezza di colorito, ma con ben minore intensità di sentimento, appare anche in queste tre figure eseguite con diligenza meticolosa. Il fondo di paesaggio è svolto con brio e con grazia.

BIBLIOGRAFIA: G. LUDWIG e P. MOLMENTI, *Carpaccio,* pag. 248.

ICONOGRAFIA: La figura di S. Nicola da Tolentino incisa da M. Bisi nell'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 47. — Fot. Anderson 11220, Brogi 2599.

Benedetto Montagna.

Questo artista, meglio noto come incisore in rame che come pittore, era figlio di Bartolomeo pittore e fondatore della scuola di Vicenza; nacque in questa città, si vuole, nel 1458 e lavorava ancora nel 1540. Seguì la maniera del padre piuttosto pedestremente.

159 **La Vergine e Santi** — La Vergine in trono con libro aperto nella destra e il Bambino in piedi trattenuto con la sinistra, riparata, di dietro, da un drappo sorretto da rustici bastoncelli. Ai lati S. Pietro, S. Francesco, e S. Antonio da Padova, S. Paolo.

Ai piedi del modesto trono della Madonna un angiolo tocca le corde di uno strumento. Segnato sul gradino del trono:

Benedecto mōta
gna pinsit: 1528 (1528)

Tela: larg. 1,96 — alt. 2,15.

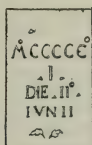
Giunse a Brera, fra i quadri provenienti da Vicenza, il 15 gennaio 1812.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 159. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Michele da Verona.

Di questo pittore il Zannandreis riferisce ben poche notizie desunte unicamente dai suoi dipinti segnati dal 1508 al 1523, che è verosimilmente il periodo in cui egli fiorì: lavorò a Verona mostrando rapporti, secondo Crowe e Cavalcaselle, con l'arte del Morone e del Cavazzola e non va confuso con Michele de Fachai o de Facci che lavorava dopo il 1540 e del quale si conosce un quadro del 1541.

BIBLIOGRAFIA: D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori veronesi,* Verona, 1891,

Crocefissione — Nel mezzo della grandiosa composizione sorge, sulla croce, il Redentore; ai lati son crocefissi i due ladroni. Sul davanti si affollano cavalieri e sgherri; un gruppo di soldati giuoca, ai dadi, sulla proprietà delle vesti di Gesù Cristo e dietro essi un cavaliere dà fiato a una lunga tromba. Sotto la croce di mezzo la Vergine svenuta è sorretta dalle pie donne. Nello sfondo si stende Verona turrita, bagnata dal fiume serpeggiante. Sulle due basi delle colonne — provviste degli stemmi del conte di Pitigliano — che racchiudono, alle estremità del quadro, la scena, si legge: **160**

Tela: larg. 7,20 — alt. 3,35.

Dal monastero di S. Giorgio in Verona 1811, 9 febbraio.

Questo importante dipinto — ritenuto allora di poca importanza — era stato dato alla Basilica di S. Stefano in Milano per disposizione presidenziale del 10 aprile 1851; fu poi ricuperato nel 1888 dalla Direzione della Pinacoteca.

La composizione, un po' slegata e, meno che nel gruppo centrale ai piedi del Crocefisso, povera di vero sentimento drammatico, può esser confrontata con le analoghe del Seminario di Padova, del Museo Correr di Venezia, della National Gallery di Londra, nelle quali ritornano gli stessi caratteri, la stessa distribuzione orizzontale affastellata, le stesse forme, gli sfondi analoghi.

Il Gironi che, quasi un secolo fa, illustrava le opere della Pinacoteca di Brera, dopo aver fatto notare i difetti che, secondo il suo modo di vedere — che, in fondo, era quello del tempo — guastavano la composizione, compresi « non pochi anacronismi e ne' vestimenti e negli accessorii, vedendovisi persino rappresentata l'aquila bicipite, forse per capriccio di chi commesso ne aveva il quadro », era costretto a far osservare che « le figure nondimeno sono atteggiate con naturalezza, e le teste non mancano di espressione ».

Bibliografia: D. Zannandreis, *Le vite dei pittori veronesi* cit., pag. 100.

Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 87. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14642, Anderson 11248, Brogi 11671.

Giovanni Speranza.

Questo imitatore di Bartolomeo Montagna è di Vicenza e fiorì nella seconda metà del XV secolo. Egli rappresenta, con le sue figure magre e ossute e il suo colorito torbido e vitreo, la scuola locale, senza le influenze di Padova e di Venezia; gli autori del *Cicerone* voller vedervi piuttosto rapporti con le scuole dell'Umbria e di Ferrara.

161 **La Madonna col Bambino fra due Santi** — Entro una nicchia di marmo la Vergine adora il Bambino seduto sulle sue ginocchia. Ai lati, in piedi, S. Bernardino e S. Francesco, entrambi in tonaca grigia, scarni, emaciati, solenni.

Tavola di pioppo: larg. 1,66 — alt. 2,15.

Giunse a Brera fra i quadri provenienti da Vicenza nel 1812.

La derivazione dello Speranza da Bartolomeo Montagna, il caposcuola vicentino, è evidente anche in questa tavola, nei tipi forti, ossuti, non molto geniali, nella grandiosità della composizione, nel muover largo e sicuro delle pieghe profonde, nei particolari.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 160. — Fot. Brogi 2075.

Francesco Bonsignori.

Francesco Bonsignori di Verona (o Monsignori secondo il Maffei e il Zannandreis) nacque nel 1455 e sarebbe stato messo, ancor giovane, ad apprender l'arte presso il Mantegna. A giudicare dalle sue opere segnate egli incominciò a lavorare per committenti nel 1484. E' certo che a Mantova, presso il Mantegna o con bottega propria, stette un pezzo, così che i documenti del tempo lo chiamano più volte *Maestro Francesco dipintor de Bonsignori habitante in Mantua.* Fu caro al marchese Francesco II che l'onorò e lo regalò di beni. Sembra ch'egli fosse anche ritrattista esperto. Morì nel 1519 in Caldiero mentre s'era recato a curarsi a quei bagni d'una malattia: e d'ordine del marchese di Mantova il suo corpo fu trasportato a Mantova e onorevolmente sepolto in S. Francesco. Ebbe due fratelli: Cherubino, minore Osservante Francescano, per asserzione del Vasari valente scrittore e miniatore, e fra Girolamo dei Domenicani, pittore. Il Morelli vide nelle opere di Francesco Bonsignori piuttosto l'influenza di Giovanni Bellini e di Alvise Vivarini che quella del Mantegna, pur ammettendo che più tardi, a Mantova, molto apprese da questi: altri invece volle vedere rapporti di stile fra lui e il Montagna.

BIBLIOGRAFIA: ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori veronesi,* Verona, 1891. — DAL POZZO, *Pittori veronesi.*

162 **S. Lodovico e S. Bernardino reggenti la sigla di Gesù.**

Tela: larg. 1,70 — alt. 1,10.

Già attribuito al Mantegna. Si trovava sopra il pulpito in S. Francesco dei Zoccolanti a Mantova. A Milano giunse nel 1811, in aprile, ma fu dato a Brera solo nel maggio.

Il dipinto appartiene evidentemente all'ultimo periodo del pittore quand'egli, come notammo nella sua biografia, apprese a Mantova dal Mantegna. Questo spiega una vecchia attribuzione del dipinto allo stesso Mantegna. Il dipinto imita quello del maestro che si trova sulla lunetta della porta principale nella chiesa del Santo a Padova.

BIBLIOGRAFIA: DAL POZZO, *Pittori veronesi,* pag. 19. — B. BERENSON, *L. Lotto*, pag. 57, n. 1.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 89. — Fot. Anderson 11223.

Maniera del **Mantegna,** già attribuito a **Francesco Bonsignori.**

163 **San Bernardo da Siena fra due angioli** sotto un grande arco di puro stile della Rinascenza padovana, con me-

daglie classiche e festoni. Nello stilobate su cui s'appoggiano i due pilastri che incorniciano le figure è dipinto un cartellino con la data

1460

che appare eseguita dopo la pittura del quadro.

Tela: larg. 2,20 — alt. 3,85.

Da Mantova il 30 aprile 1811; pervenne a Brera nel maggio.

Le forme, i toni bassi di colore, la decorazione in tutti i suoi particolari avvicinano questa interessante tela al caposcuola padovano cui era attribuito da qualcuno. Ma se la data fosse originale (ciò che non è a credere) cioè precisamente dell'anno in cui il Mantegna lavorava a Mantova — donde il quadro proviene — per Lodovico Gonzaga, il quadro non potrebbe esser dato al Bonsignori, che nel 1460 non aveva che cinque anni.

Questo dipinto fu attribuito dall'Harzen a Piero della Francesca e da Crowe e Cavalcaselle a Domenico o Francesco Morone veronesi: gli ultimi due scrittori, anche indipendentemente dalla strana attribuzione, erraron certamente notando che la tela aveva « una iscrizione di cui è rimasta soltanto la data ». Nel dipinto e nel cartellino non v'è traccia alcuna di lettere cancellate.

Bibliografia: Cavalcaselle e Crowe, VIII, 256.
Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 91. — Fot. Anderson 11067.

Gentile e Giovanni Bellini.

Gentile Bellini (di Giovanni v. la biografia al n. 214) figlio maggiore di Jacopo, dal quale apprese, giovane, l'arte, nacque a Venezia nel 1429. Nel 1469 l'imperatore Federico III lo creò cavaliere. Andò a Costantinopoli nel 1479, donde ritornò nel 1480 con ricchi doni. La Signoria di Venezia gli accordò una pensione di 200 scudi d'oro per tutta la vita. Il Thuasne crede che però egli non siasi mai recato in Egitto e che questo quadro di Brera riproduca un ambiente di fantasia, come d'altronde era un po' comune nella scuola veneta. I ritratti dei personaggi rivelano al contrario la riproduzione diligente dal vero e il ritrattista sicuro del disegno e del modellato. Morì il 23 febbraio 1507. I suoi dipinti si raccomandano per la gaiezza e per la grandiosità delle rappresentazioni di carattere aneddotico, per la ricchezza del colorito, per la luminosità con la quale son circondate le figure. Egli fu uno dei più nobili e facili riproduttori della vita veneziana del XV secolo, benchè non riuscisse qualche volta a nascondere la monotonia delle sue composizioni nelle lunghe file delle sue figure non sempre sufficientemente varie e animate. I suoi quadri son cronache figurate della vita del suo tempo a noi di attrattiva eccezionale, non composizioni profondamente sentite. Egli è il pittore della vita esteriore, il fratello Giovanni il poeta, più che il pittore, del dramma, del sentimento.

Bibliografia: Thuasne, *Gentile Bellini et le sultan Mohammed* II, Paris, 1888. — P. Molmenti, *I pittori Bellini,* Torino, 1892. — Fr. Sansovino, *Venetia città nobilissima.* — C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'Arte,* I. — V. Malamani, *Cicognara ecc.,* e *Archivio Storico Veneto,* T. XXXVI, 1888, e *Nuova Antologia,* 16 luglio 1888. — Pietro di O. Paoletti, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana,* fasc. I, *I Bellini* (Padova, 1894). — A. Luzio (*Arch. Stor. dell'Arte,* 1888, pag. 276).

164

La predica di San Marco — San Marco, in veste pavonazza e manto azzurro, in piedi sopra un pulpito a

mo' di ponte, predica alla folla in una piazza d'Alessandria d'Egitto: dietro lui un fedele sta scrivendo le sue parole. Fra la folla degli uditori — in cui non mancano numerosi personaggi che nei tipi personali e nei costumi si dimostrano ritratti dal vero e verosimilmente confratelli della Scuola di S. Marco — attira l'attenzione un numeroso gruppo di donne in bianco costume orientale, sedute sopra una stuoia. Nel fondo la scena è limitata da un tempio che nelle linee generali, nonostante molte libere introduzioni del pittore in omaggio alle sue tendenze al classicismo, è ispirato al San Marco di Venezia: ai lati sorgono due file di case sormontate da terrazze alla moda orientale.

Tela: larg. 7,70 — alt. 3,47.

Dall'Intendenza dei Beni della Corona 1809, 13 febbraio. Levato dalla Scuola di S. Marco in Venezia.

Il quadro, benchè abbisogni di un restauro generale, è notevole per lo splendore del colorito, ravvivato qua e là anche da dorature, e per la diligenza con cui son riprodotti i visi dei fedeli e i particolari delle vesti: ciò che fa perdonare la monotonia dell'insieme e delle lunghe file dei personaggi le une sulle altre, anche con poco rispetto alla prospettiva lineare. In questa tela, fra gli spettatori sono ritratti molti addetti alla Confraternita di S. Marco; fra essi i due Bellini: secondo una tradizione, Giovanni sarebbe quello a sinistra, in veste rossa, con la collana d'oro, Gentile quello a sinistra, vestito di giallo, pure con corona d'oro. Il Venturi non crede esatta questa indicazione e argomenta che preferibilmente le effigie dei pittori siano a ricercarsi fra le figure in fondo, taluna delle quali ha quell'atteggiamento un poco sforzato che è proprio dei ritratti eseguiti allo specchio. Si noti con che incertezza il pittore cerchi di riprodurre l'ambiente orientale in questo quadro: la sua natura, un po' monotona, non era adatta alle sapienti riproduzioni architettoniche e tanto meno alle composizioni in cui non si svolgesser le solite processioni con lunghe sfilate di personaggi. Mentre egli, nel rendere sulla tela esattamente la piazza di San Marco, nel noto quadro della Galleria di Venezia, raggiunge un alto grado di verità e di oggettività, invece nelle scene di ricostruzione storica o di ambienti a lui non noti rimane assolutamente inferiore al compito. L'antico inventario ms. della Pinacoteca trovava che quell'ibrida chiesa che sorge nel fondo « ricorda quella di S. Marco di Venezia, fino al punto di scambiar l'una per l'altra ». Il che può esser riprova della superficialità d'osservazione d'un secolo fa in fatto d'arte. Una delle più esatte rappresentazioni di un ambiente orientale è invece il quadro raffigurante il ricevimento dell'ambasciatore Domenico Trevisano al Cairo del Museo del Louvre, dato alla scuola di Gentile e, dal Berenson, a Vincenzo Catena e che si può utilmente confrontare col quadro braidense per la diversa interpretazione dell'ambiente. Nell'elenco delle pit-

164. Gentile e Giovanni Bellini: La predica di S. Marco.

ture scelte dall'Edwards il dipinto era così ricordato: « San Marco che predica nella piazza d'Alessandria; in tela: opera singolare, ma disgraziatamente strapazzata dagli imperiti che ne fecero lo stacco ». Il quadro fu danneggiato e ritoccato dopo il viaggio da Venezia a Milano, dove giunse, il 13 febbraio 1809, con altre tele, in un enorme rotolo. L'opera fu condotta a termine da Giovanni Bellini e si trovava nella Scuola di S. Marco a Venezia. Scrive il Ridolfi che Gentile « fece nello albergo della Confraternita di San Marco, sopra la banca, il santo Evangelista che predica nella piazza d'Alessandria, ove è rappresentato il tempio di santa Eufemia somigliante a quello di san Marco »; e si hanno documenti in prova dell'accordo fra i capi della Scuola e Gentile, della morte di lui avvenuta nel 1507 e della collaborazione di Giovanni pel compimento del quadro. Infatti, un documento pubblicato dal Molmenti prova che il 7 marzo 1507, « essendo manchà de questa vita misser Zentil Bellin » lasciando incompleto questo quadro « et havendo lasà dito misser Zentil per suo testamento che misser Zuane suo fradello el debia conpir cun lasarli algune cosse se el compirà dito teler » « el dito messer Zuane ze contentò de conpirlo ». Più tardi, nel 1515, Giovanni Bellini prometteva ancora alla Scuola di S. Marco di lavorare « meiorando el teller che se trova al incontro el quel fece messer Zentil suo fradello ».

BIBLIOGRAFIA: FR. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima,* pag. 102. — C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'Arte,* I, pag. 80. — THUASNE, *Gentile Bellini et le sultan Mohammed,* II, Paris, 1888, pag. 61-62. — P. MOLMENTI, *I pittori Bellini,* 1882, pag. 134. — V. MALAMANI, *Cicognara ecc.,* pag. 370, e *Archivio Storico Veneto,* T. XXXVI, 1888, pag. 233, e *Nuova Antologia,* 16 luglio 1888. — PIETRO DI O. PAOLETTI, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana,* fasc. I, *I Bellini* (Padova, 1894).

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 67. — Inciso da Luigi Bridi per l'op. del Gironi cit. — Fot. Alinari 14516, Anderson 11006, Braun 26503, Brogi 2574. — Fotoincisione dell'Ist. Ital. d'Arti Grafiche.

Bartolomeo Montagna.

Questo pittore, al quale si deve l'origine della potente scuola vicentina, nacque ad Orzinovi, in quel di Brescia, intorno alla metà del XV secolo, ma il Morelli notò che la sua educazione artistica dovette formarsi sopratutto a Venezia. Certo è che nel 1482 lavorava in quella scuola greca di S. Marco benchè la famiglia e la sua dimora fossero a Vicenza. Nel 1480 era fra i pittori di Vicenza, e già tre anni dopo vi eseguiva una pala. A Vicenza abitò oltre quarant'anni e vi fece testamento il 16 maggio 1523, nel quale è chiamato cittadino di Vicenza *et pictor excellentissimus magister Bartholomeus dictus Montagna q.m Antonii ab Urceis novis habitator Vincentiae.* Risentì la salutare influenza del Mantegna e, pel Morelli, anche di Carpaccio. Dalla sua scuola uscirono Benedetto Montagna, lo Speranza, il Bonconsiglio. E a Vicenza morì nel 1523.

BIBLIOGRAFIA: S. FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani,* Brescia, 1877 e opp. ivi citt.

165

La Vergine e Santi — La Madonna, sopra un alto trono a gradini, in ampia veste, stringe amorosamente al petto il figliolo, nudo, ritto sulle sue ginocchia. Ai lati, in piedi, S. Andrea, Santa Monaca da un lato,

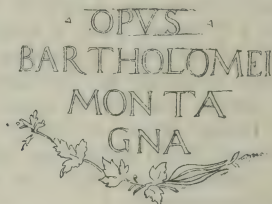
S. Orsola e S. Sigismondo re di Borgogna dall'altro, con i loro emblemi. Ai piedi del trono, in due piani, tre angioli suonano viole e mandole. La composizione è raffigurata entro un tempietto classico a pilastri reggente una vôlta a botte.

Sull'architrave, a grandi lettere d'oro si legge:

D. G. I — P. N

Nel più alto gradino del trono:

M. D.

Sul gradino più basso:

1 CCCC LXXXXVIIII

e ai lati, nello zoccolo, a grandi lettere d'oro, oltre ai nomi dei quattro santi:

AVITAM PIETATEM RECOLENS HANC ARAM PRISTINO NITORI RESTITVIT

e

HIERONYMVS DE SQVUARTIIS XVI · KAL · MAY ANNO CIↃ IↃ CCXV (1715)

Tela centinata: larg. 2,60 — alt. 4,10.

Pervenuto a Brera il 13 agosto 1811, da Vicenza. Già nella chiesa di S. Michele (Cappella Squarzi) in Vicenza.

Questo quadro fu ritenuto dal Morelli il capolavoro del pittore e dal Burckhardt fu detto, per la dignità grave delle figure, per la ricchezza, per l'armonia e l'intensità del colorito, una delle più belle opere del tempo dell'Italia superiore. Si saprebbe difficilmente immaginare, dato lo spirito del nostro Rinascimento, una composizione più sapiente nella voluta parsimonia di effetti, un' esecuzione più grandiosa, una vigoria più potente di modellatura, di colorito e di fusione, anche tenuto conto dei ritocchi eseguiti nel 1715 per cura di Gerolamo Squarzi proprietario della cappella in cui il quadro si conservava.

Il tipo del putto, che rivela già il grande progresso compiuto dal maestro rispetto alle sue opere giovanili, notò il Brunelli, ritorna in un quadretto della collezione Hertz di Londra e in una *Sacra Conversazione* del palazzo Caregiani a Venezia. In confronto a quest'ultimo dipinto « il quadro di Brera dimostra nei tipi progresso

165. Bartolomeo Montagna: La Vergine e Santi.

anche maggiore. Il Bambino è più composto e gentile; la Madonna, senza nulla perdere di gravità e maestà, è in quello la madre trionfante, che ostenta orgogliosamente il proprio nato agli spettatori. Il rapporto fra i diversi personaggi della Santa Conversazione di Milano è più intimo; più accentuata l'unità della composizione. Nei santi che fanno corona alla Madonna in trono, non vediamo più l'energia triste dei santi del quadro Caregiani; gravi e solenni nell'atteggiamento, essi spirano un senso di meno austera devozione: sono personaggi più umani ».

Un disegno della testa della Madonna è ad Oxford e un altro a Windsor. Il primo è probabilmente ricavato dal secondo. I tre angeli sono imitati da quelli di Martino da Udine che si vedono a Osopo. Confrontinsi pure con quelli d'Alvise Vivarini nel quadro dei Frari coi quali la somiglianza di questi del Montagna sembra più che casuale.

Bibliografia: E. Brunelli, *Opere d'Arte nel palazzo Caregiani a Venezia* (nell'*Arte*, 1904, pag. 73 e segg.). — B. Berenson, *Lorenzo Lotto*, pag. 66-67. — Pei disegni v. Sidney Colvin, *Selected Drawings from old Masters in the University Galleries and in the Library at Christ Church Oxford*, Oxford, 1904, II, 10. — C. Ricci, *I disegni di Oxford (Rassegna d'Arte*, maggio 1905).

Iconografia: Inciso da Locatelli per l'opera del Gironi cit. — C. Ricci, op. cit., pag. 80-81. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14570, Anderson 11068, 11069, 11070, Braun 26545, 26546, 26547, Brogi 2573, 11672, 14509, 11673.

Marco Basaiti.

Il Vasari riportò sul conto suo poche notizie confuse. Secondo le ricerche del Paoletti, il Basaiti nacque nella seconda metà del XV secolo e non da famiglia friulana, come si credeva, ma dalmata o albanese. Crowe e Cavalcaselle videro nelle sue opere troppe e varie influenze di maestri veneti e umbri. E' certo che collaborò coi Vivarini, e la scritta nel quadro d'Alvise finito dal Basaiti nel 1503 in Santa Maria dei Frari sta a provarlo. Secondo il Paoletti fu discepolo di Antonello da Messina. « Certo — osserva il Morelli — anche il Basaiti imitò il Giambellino e fece sue parecchie peculiarità di quel maestro ». Molte opere gli vengono attribuite e diverse volte egli lasciò il proprio nome ne' suoi quadri, l'ultimo dei quali reca la data 1521. Forse egli morì poco tempo dopo.

166

Noli me tangere — Il Redentore, in corta veste azzurra, appare alla Maddalena che, in ricco abbigliamento, gli si inginocchia dinnanzi.

Tela riportata su tavola: larg. 1,40 — alt. 1,50.
Dal magazzeno. (Non figura nell'inventario antico della Pinacoteca).

Andrea Previtali.

Nacque a Bergamo nella seconda metà del XV secolo. Abitò a Bergamo e a Venezia. Il Morelli, accennando a un quadro da lui segnato *A*(ndr)*eas* (Bergo)*mensis 1510,* mise innanzi la supposizione che il Previtali si trovasse allora a Venezia e che tutte le sue opere dal 1511 al 1525 segnate col solo suo nome, senza indicazione della cittadinanza, provino che in quel periodo egli si trovava nella sua città natale, dove, essendo ben noto, non avrebbe avuto bisogno di chiamarsi bergamasco. L'opinione forse perde di importanza se si pensa ai molti casi consimili nei quali invece i documenti proverebbero che non sempre gli artisti ricordavano

di apporre, alle segnature delle loro opere, la cittadinanza. E' noto d'altra parte che allora, agli artisti che si stabilivano anche temporaneamente in altre città che non fosser la natale, veniva facilmente concessa la cittadinanza del luogo di residenza purchè s'inscrivessero all'arte a cui appartenevano e si assoggettassero alle relative fiscalità: così che, anche l'indicazione di una data cittadinanza nella segnatura di un quadro non sta sempre a provare la lontananza dell'artista del luogo, anzi spesso indica il contrario. Anche l'anonimo morelliano lo dice bergamasco. Il Tassi *(Vita dei pittori bergamaschi)* assicura che il Previtali morì nel 1528, ma l'ultimo quadro è invece del 1525. Fu diligente seguace della maniera di Giovanni Bellini, un po' monotono e di limitata immaginativa, ma chiaro e vivace nel colorito e felice nel paesaggio: le sue figure presentan sempre molta attrattiva. Imitò anche Lorenzo Lotto, dopo che questo pittore nel 1515 prese stanza a Bergamo.

Bibliografia: Opp. qui su citt.

167 **Incoronazione della Vergine da Gesù Cristo**: sopra loro il Padre Eterno, coperto di ampio manto giallognolo, stende le braccia in atto di protezione. Intorno al gruppo gira una schiera d'angioli festanti e di cherubini.

Tavola di pioppo, a lunetta: larg. 1,50 — alt. 0,85.

Dal convento delle monache di S. M. Mater Domini in Bergamo nel 1811: nel 1851 fu depositato nella chiesa di Rovellasca in quel di Saronno finchè nel 1895 la Direzione di Brera lo ritirò. Era forse il compimento della pala già in quella stessa chiesa di Bergamo ricordata in un ms. del sac. G. B. Vanghetti.

Bibliografia: *Arch. Stor. dell'Arte*, 1894.
Iconografia: Fot. Dubray 249.

168 **La Trasfigurazione di Gesù** — Il Redentore, in ampia veste bianca, in atto ispirato rivolto al cielo, e lo Spirito Santo. In fondo S. Pietro, S. Giacomo e S. Giovanni. Segnato:

AL NOBEL HOMO M
ANDREA DIPINTOR IN
BERGAMO
MDXIII

Tavola di pioppo: larg. 1,25 — alt. 1,40.

A Brera il 4 aprile 1811; dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie dei Padri Riformati in Bergamo.

Questo quadro è ricordato anche nell'*Anonimo Morelliano,* pag. 138 in questi termini: « In santa Maria delle Grazie, Monasterio dei Frati de S. Francesco osservanti fuori della Porta di Cologno la palletta a man manca del Cristo transfigurato fu de man de Andrea di Privitali Bergamasco ».

Anche un secolo fa l'opera era fra le più apprezzate della Pinacoteca e benchè il Gironi ne lamentasse l'assenza di « quel pregio che dai maestri dicesi il *bell'insieme* » tuttavia ne lodava la grande espressione della figura principale « e diligenza nel colorire, e semplicità nelle pieghe della candida veste, e finalmente prospettiva e somma finezza nel fondo ».

Bibliografia: *Anonimo Morelliano,* ed. Frizzoni, pag. 138.
Iconografia: Inciso da Della Rocca per l'opera del Gironi cit. — Fotoincisione dell'Ist. It. d'Arti Grafiche, n. 3.

Vittore Carpaccio.

Questo amabile e spesso umoristico narratore di leggende — come lo chiamò il Morelli — appartiene a un casato che in origine, come trovò il Paoletti, era Scarpa, corrotto poscia in Scarpazza, Scarpazzo o Scarpaccio, cambiato dall'artista, per eufonia, in Carpaccio. « Il nome mio è dicto Victor Carpatio » come dichiarava egli stesso al marchese di Mantova. Molte famiglie di quel nome abitavano in Venezia e nelle isole vicine: la più antica e numerosa stava a Mazzorbo. Di Vittore è ignoto l'anno di nascita e da non molto tempo ne fu contestata anche la patria poichè qualcuno lo volle persino di Capodistria. Ma poichè fin dal 1371 in Venezia abitava un Marco Scarpazzo pittore, è probabile che anche Vittore nascesse a Venezia, forse da un Pietro Scarpa o Scarpaza, il nome del quale figura negli atti dei Podestà di Murano e poscia nelle carte dei Procuratori di San Marco. Si sa che Vittore viaggiò anche in Oriente e morì nel 1525, lasciando la moglie, Laura, e il figlio Pietro che nel 1526 operava a Udine. Egli apprese l'arte da Lazzaro Bastiani e da Giovanni Bellini; anzi fu chiamato *Quasi anca lu fradel del Zambelin* e forse fu a Costantinopoli con Gentile Bellini. Nella sua tendenza di piacevole narratore egli ricorda Gentile, ma con maggior libertà di svolgimento e di esecuzione; ne' suoi quadri i personaggi non son freddi spettatori come per Gentile, ma personaggi e attori o almeno non estranei completamente alla scena svolta dal pittore. A Venezia nell'Accademia e in S. Giorgio degli Schiavoni sono le migliori sue opere, nelle quali è sempre una nota vivacissima e personale nella gaiezza delle rappresentazioni di carattere aneddotico, nel colorito luminoso e pieno d'armonia, che tuttavia pecca un po' nella mancanza di prospettiva aerea, nei fondi architettonici ricchissimi.

BIBLIOGRAFIA: P. MOLMENTI, *Il Carpaccio e il Tiepolo,* Torino, 1885. — G. LUDWIG e P. MOLMENTI, *Vittore Carpaccio, La vita e le opere,* Milano, Hoepli, 1906. — P. MOLMENTI (in *Archivio Storico dell'Arte*, 1897, fasc. VI).

Lo sposalizio della Vergine — La Madonna, in ampio manto azzurro che le copre in gran parte la veste rossa, è inginocchiata all'altare dinnanzi al sacerdote, verso il quale San Giuseppe, in povera veste, s'avanza tenendo nella sinistra il ramoscello fiorito. Dal fondo entrano tumultuosamente nel tempio i giovani concorrenti alla mano della Madonna, e spezzano gli arbusti non fioriti. La scena si svolge entro un ricco tempio ebraico ornato di marmi policromi e di colonne a muro. **169**

Tela: larg. 1,40 — alt. 1,30.

Pervenuto a Brera il 26 novembre 1808; dalla Scuola degli Albanesi a S. Maurizio in Venezia.

Si sa che questo quadro, come l'altro al n. 171, faceva parte del ciclo di sei quadri con l'istoria della Vergine che il Carpaccio eseguì nel 1504 per la Scuola degli Albanesi presso la chiesa di S. Maurizio a Venezia e che andaron dispersi nel 1811: della serie facevan parte la *Nascita della Vergine,* ora a Bergamo nella Galleria Lochis, l'*Annunciazione,* datata 1504, ora nella galleria dell'Accademia di Vienna, la *Visita a S. Elisabetta,* ora nel Museo Correr a Venezia, e la *Morte della Vergine,* nella galleria dell'Accademia di Vienna.

Delle due composizioni di questo ciclo *S. Stefano che predica al popolo* e *S. Stefano che disputa fra i dottori,* l'Edwards, nel suo elenco delle opere consegnate per ordine del viceré, così osserva: « Le due ultime opere sono molto interessanti per la ricchezza del

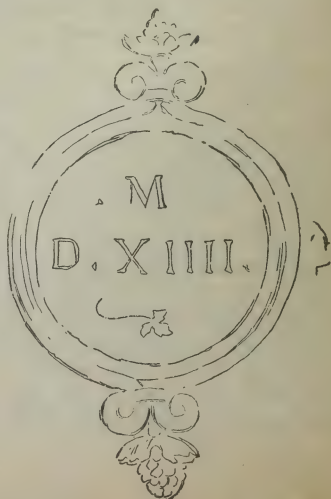
componimento, copia di vestiari, e molto artifizio di prospettive: sono però alquanto crudette ».

Il pittore abbandonò qui le rituali forme di convenzione che imponeva che nella scena dello sposalizio il sacerdote fosse nel mezzo fra i due sposi. La stessa architettura « tutta impellicciata di preziosi marmi screziati » mostra l'artista che aveva alto il senso della decorazione: la scalinata di questo quadro si opponeva piacevolmente a quella della *Presentazione* della stessa serie.

Nel 1820 per poco questo quadro e l'altro di Carpaccio (n. 171) non esularono quando il De Sivry offrì la *Samaritana* del Caravaggio e n'ebbe in cambio diversi quadri preziosi, fra cui la celebre *Annunciazione* del Crivelli ora a Londra! In quell'anno quei due quadri di Carpaccio di Brera furon stimati L. 10.000.

Bibliografia: G. Ludwig e P. Molmenti, *Vittore Carpaccio,* pag. 231 e segg. — P. Molmenti, *Vittor Carpaccio (Archivio Stor. dell'Arte,* 1897, fasc. VI). — T. von Frimmel *(Repertorium für kunst.,* XI, pag. 320). — G. Ludwig *(Archivio Stor. dell'Arte,* 1897, pag. 405). — V. Malamani, *Memorie del conte Cicognara ecc.,* pag. 372.

Iconografia: G. Ludwig e P. Molmenti, *Carpaccio,* pag. 234-5. — P. Molmenti *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1897, pag. 413). — A. Venturi, *La Madonna,* Milano, Hoepli, 1900, pag. 135. — C. Ricci, op. cit., pag. 38. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14528, Anderson 11018, Braun 26514, Brogi 2117.

170 **Disputa di S. Stefano** — S. Stefano, in bella tonaca a ricami rossi, disputante coi dottori della legge: dinnanzi si affollano gli ascoltatori, quali in turbante e vesti orientali, quali in toga veneziana, e commentano animatamente. La scena si svolge sotto un ricco portico a svelte colonne corinzie. Nello sfondo sorgon ricchi edifici e monumenti di tipo orientale. Il quadro, vivacissimo, è segnato:

Tela: larg. 1,72 — alt. 1,47.

Pervenuto a Brera il 21 settembre 1808. Dalla chiesa di S. Stefano in Venezia, poi dai Beni della Corona.

La scena riproduce l'avvenimento ricordato nei capi VI e VII degli Atti degli Apostoli: S. Stefano, a capo de' sette diaconi facendo « prodigi e segni grandi tra 'l popolo », destò lo sdegno di alcuni della Sinagoga detta de' Libertini, i quali, messisi a disputare con lui, non poteron resistere alla sua facondia « ed allo Spirito che parlava ».

Il quadro si trovava nella Scuola di S. Stefano insieme ad altri quattro con la storia dei fatti del Santo, eseguiti negli anni 1511-1520: tre di quelli — un d'essi riproduce la *Lapidazione del Santo* ed è datato 1511 — si conservano nella Galleria di Stoccarda: il quarto, con la *Predicazione del Santo,* passò al Louvre quando nel 1813 si cedette a quel Museo anche la famosa *Madonna dei Casio* del Boltraffio insieme ad opere di Marco d'Oggiono e del Moretto e, in cambio, ne vennero tele di Rembrandt, di Rubens, di Van Dyck, di Jordaens che si conservano a Brera. Negli elenchi di consegna — nota il Ricci — fatti a Venezia nel 1808, si trova ricordata anche, al 16 ottobre, la *Lapidazione di S. Stefano*, in tavola, del Carpaccio, ora a Stoccarda; ma nelle ricevute fatte man mano a Milano dai delegati di Brera non si vede registrata. Piacque, come tanti altri dipinti, al Vicerè e finì all'estero!

Questa composizione, della disputa di S. Stefano, si raccomanda, benchè staccata dalle altre istorie, per la vivacità dei gruppi, pel sentimento ingenuo che spicca nelle figure, per la ricchezza dell'ambiente e del fondo bizzarro e di carattere eminentemente aneddotico, ma nel quale, più che negli altri, si nota la mancanza di prospettiva d'aria.

Gli spettatori di questa scena, nota il Molmenti, « adunati sotto un magnifico portico lombardesco appaiono così vivi e veri, così veneti, che certamente devono essere stati allora riconosciuti ad uno ad uno come confratelli della scuola dei lanieri. Per non farci dimenticare che la scena si svolge sotto il sole d'Oriente, il pittore ha avuto cura di mostrare nel fondo una specie di piramide, forse quella di Gizeh, anche questa copiata, non c'è dubbio, dal Reuvich, che rappresentava le sue piramidi in una curiosa forma allungata a tre piani, una specie, l'ombra dell'artista ce lo perdoni, di torre Eiffel, in anticipazione di quattro secoli. Accanto alla piramide un monumento equestre che un po' ricorda il Gattamelata di Donatello ». Un suo disegno agli Uffizi prova che il pittore mutò completamente l'idea primitiva del soggetto.

Disegni di teste che posson aver servito anche per questa composizione sono al British Museum e ad Oxford.

BIBLIOGRAFIA: G. LUDWIG e P. MOLMENTI, *Carpaccio,* pag. 250. — P. MOLMENTI *(Archivio Stor. dell'Arte*, 1897, fasc. VI). — V. MALAMANI, *Cicognara,* pag. 372.

ICONOGRAFIA: G. LUDWIG e P. MOLMENTI, *Carpaccio,* pag. 250-1. — C. RICCI, op. cit., pag. 63. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14526, Anderson 11020, Braun 26512, Brogi 2588.

171

Maria consacrata al tempio — La piccola Maria, seguita dalle ancelle, vestita di manto celeste, inginocchiata

dinnanzi al vecchio Simeone che in ricca veste a ricami l'attende al sommo della scalinata. Fanno da sfondo alla scena ricchi edifici policromi.

Tela: larg. 1,37 — alt. 1,30.

Pervenne a Brera il 26 novembre 1808. Dalla Scuola degli Albanesi a San Maurizio come il n. 169.

Il dipinto non raggiunge la vivacità e l'intensità della *Disputa di S. Stefano*, ma è notevole per la cura posta dal pittore nei particolari decorativi, nelle vesti, nell'ambiente bizzarro e poco omogeneo dall'aspetto dell'architettura. La critica moderna accetta anche oggi quanto scriveva il Gironi quando il dipinto venne a Brera: « Bellissima è questa composizione, e nelle sue parti distinta sì bene che in quella di mezzo campeggia per così dire sull'alto della scala che conduce al tempio, la figura principale, cioè la Vergine, a cui rivolti sono gli affetti ed i movimenti di tutte le altre figure; del quale artificio risultano mirabilmente l'unità dell'azione e l'armonia delle parti. Affinchè poi nulla mancasse al compimento della stessa composizione, venne dal pittore collocata in distanza e quasi in prospettiva una figura che interrompe il troppo spazio che senza di esso rimasto sarebbe tra la Vergine e le persone poste a' piedi della scala; e per la stessa ragione dinanzi all'anterior lato della scala fu da lui dipinto un garzoncello che con una corda tiene una leggiadra camozza, e che il il dorso rivolgendo agli spettatori sembra con puerile leggerezza intento a tutt'altro oggetto, fuorchè all'avvenimento che qui è rappresentato ». Lo stesso scrittore lamenta tuttavia nel dipinto le forme, secondo lui poco piacenti, gli anacronismi, e — questa volta giustamente — la mancanza di prospettiva aerea.

« Nel fondo — osserva il Molmenti — s'alza una torre con un orologio che ha segnate le ore con numeri ebraici. La torre ha qualche rassomiglianza con quella dell'Orologio innalzato sulla Piazza dei Signori a Padova intorno al 1430 e abbellita poi nel 1533 dalla maestosa porta architettata da Giovanmaria Falconetto ». Nel gruppo delle donne a' piedi della scalea è riprodotta una scultura antica raffigurante un combattimento. Nella composizione e nelle altre di questo ciclo il Carpaccio s'ispirò alla *Legenda aurea* del Da Voragine e ad altre fonti del proprio tempo. Ma, nello svolgere la scena della ***Presentazione al tempio,*** si attenne più rigorosamente al Da Voragine Cima da Conegliano nel suo quadro della Galleria di Dresda.

Della composizione rimangono due bellissimi disegni, molto più popolati di figure e più grandiosi d'ambiente, nella Biblioteca reale di Windsor e nella Galleria degli Uffizi, ove son pure alcuni studî di figure per questo abbozzo.

Bibliografia: G. Ludwig e P. Molmenti, *Carpaccio,* pag. 226 e segg. — P. Molmenti *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1887, fasc. VI).

Iconografia: Inciso dal Giberti per l'opera del Gironi cit. — G. Ludwig e P. Molmenti, *Carpaccio,* pag. 228-9. — P. Molmenti *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1897, pag. 408. — A. Venturi, *La Madonna* cit., pag. 115. — C. Ricci, op. cit., pag. 49 — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14527, Anderson 11019, Braun 26513, Brogi 2700.

170. V. Carpaccio: La disputa di S. Stefano.

179. J. Palma vecchio: S. Sebastiano, S. Costantino, S. Elena e S. Rocco.

Alvise Vivarini.

Cristo morto, in mezza figura, le braccia incrociate, sorge dall'avello fra due angioli che gli si avvicinano, volando, in atto compunto. Il fondo è messo ad oro. **173**

Tavola a lunetta: larg. 1,53 — alt. 0,58.

Dalla chiesa della Carità in Venezia, 26 novembre 1808, poi depositato nella chiesa di Gerenzano in quel di Saronno nel 1847, donde fu ritirato nel 1894.

La lunetta faceva parte certamente d'un' ancona, come cimasa. Negli elenchi che Pietro Edwards, delegato di Venezia, compilò delle opere spedite a Milano, si legge: « Prov. dalla chiesa della Carità in Venezia. Attribuito a Bartolomeo Vivarini, Cristo morto compianto da due angeli. Tavola piedi 1,7 × 3,7 ».

Il dipinto non è esente da restauri, meno che nella testa del Redentore, ma è vibrante di sentimento e, più che a Bartolomeo, deve essere attribuito ad Alvise, come giudicò bene l'antica Direzione della Pinacoteca.

BIBLIOGRAFIA: G. CAROTTI *(Gall. Naz. Italiane,* I, pag. 6; II, pag. 19).
ICONOGRAFIA: Fot. Dubray 248.

G. B. Cima da Conegliano.

Figlio di Pietro cimatore di panni, nacque intorno al 1460 nel pittoresco castello di Conegliano che abbandonò verso il 1490 per stabilirsi, dopo una breve sosta a Vicenza, in Venezia e prese stanza nella parrocchia di S. Luca. Nel 1516 abbandonò Venezia e ritornò, con la famiglia, nel luogo natale, dove morì due anni dopo. Si sa che ebbe due mogli e diversi figli. A Conegliano non eran mancati sufficienti maestri quali Giovanni di Francia, Dario, Giacomo da Feltre e Desiderio: ma sul Cima, più che altri (e fra questi pel Paoletti Bartolomeo Montagna) influì l'arte di Giovanni Bellini del quale egli è il continuatore più diligente e delicato, benchè egli non manchi di uno spiccato carattere personale. Fu disegnatore accurato e genialissimo colorista: il sentimento drammatico non era adatto alla sua natura, così che i suoi quadri — che si riconoscon facilmente per una nota personale piena di dignità che, per lungo ripetersi, degenera un poco nella monotonia — il sentimento della calma e della grazia vi regna sovrano, sposato a un colorito chiaro, ricco e armonioso e a un' esecuzione sicura. Rimase, anche nelle opere dell'ultimo periodo, un quattrocentista. Ebbe diversi scolari e imitatori.

BIBLIOGRAFIA: D. V. BOTTEON e dott. A. ALIPRANDI, *Ricerche intorno alla vita e alle opere di G. B. Cima,* Conegliano, 1893, Tipografia Francesco Cagnoni, pag. 100. — R. BURCKHARDT, *Cima da Conegliano,* Lipsia, Hiersemann *(Kunstgeschichtliche Monographien,* II).

S. Pietro in cattedra, in una nicchia fra i Santi Giovanni Battista e Paolo, con vesti a colori vivaci. Ai piedi della cattedra un angioletto suona il liuto; sfondo di paese con vivace cielo azzurro a nuvolette bianche a mo' di bioccoli di lana, caratteristiche del pittore. **174**

In un angolo un cartello, a mo' di *rotolo*, porta scritto:

Joannes Baptist....
Cima .....

Dalla tavola trasportato su tela: larg. 1,46 — alt. 1,56.

Dal Monastero delle Benedettine di Santa Maria Mater Domini di Conegliano il 14 marzo 1811. Nel viaggio a Milano aveva sofferto non poco, così che ne fu necessario il trasporto su tela.

E' fra gli ultimi dipinti di Cima perchè si sa che fu eseguito nel 1516, ma vi trionfan sovrane la grazia e l'intensità di sentimento proprie del pittore coneglianese. A pena qualche mollezza qua e là, certa freddezza nelle linee del trono del santo e l'esuberanza nella base accennano all'epoca avanzata del dipinto.

Bibliografia: Botteon e Aliprandi, *Ricerche ecc.*, pag. 34 e 100. — R. Burckhardt, *Cima da Conegliano*, pag. 78 e 137. — B. Berenson, *L. Lotto*, pag. 74.

Iconografia: Inciso da G. Garavaglia per l'opera del Gironi cit. — C. Ricci, op. cit., pag. 81. — Fot. Alinari 14530, Anderson 11023, Braun 26517, 26518, Brogi 2598, 2118, Montabone. Fotoincisione dell'Istituto It. d'Arti Grafiche.

175 **La Vergine e Santi** — Sotto una ricca loggia classica la Madonna col Figlio in trono e i Santi Giovanni Battista, Sebastiano, Rocco, Maddalena; molti fedeli d'ambo i sessi di una confraternita divisi in due gruppi e alcuni frati sono ai piedi del trono, in atto d'adorazione.

Segnato:

Joannes Baptista....

Tela: larg. 3,01 — alt. 2,11.

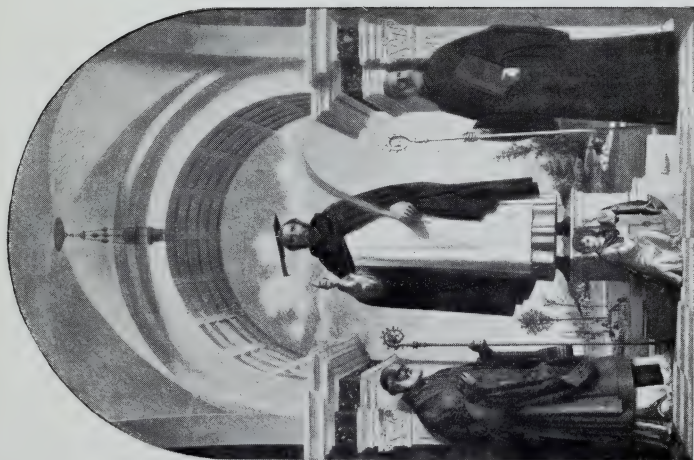
Dalla chiesa di S. Giovanni Battista di Oderzo nel Veneto, nel 1811; depositato nella chiesa parrocchiale di Casiglio nel 1851, fu ritirato dalla Direzione della Pinacoteca nel 1899.

Quando il quadro fu trasportato a Milano nel 1811 si avvertiva che esso aveva sofferto « per il cattivo imballaggio »: ma più soffrì nel 1851 pei ritocchi di Martino Knoller che ridipinse il cielo e il baldacchino dietro il trono della Vergine. Inoltre il quadro fu tagliato per alcuni centimetri in basso perchè si volle adattare il quadro in un' altra cornice. Tuttavia erano in sufficiente stato di conservazione le teste, buona parte delle figure e l'elegante architettura. Il quadro fu diligentemente riparato dal prof. Luigi Cavenaghi nel 1906.

Il gran numero di fedeli che popola questo quadro è una vera novità pel nostro pittore. Nelle figure di donne « domina nelle loro carni una lieve tinta alabastrina che le fa somigliare per tono al nucleo delle dame ugualmente inginocchiate che Gentile ha dipinto, al seguito della Regina di Cipro, nel *Miracolo del legno della Santa Croce* ». (C. Ricci).

Bibliografia: Botteon e Aliprandi, *Ricerche ecc.*, pag. 61 e segg. e 104-5. — C. Ricci, *Una grande tela di Cima da Conegliano* (*Rass. d'Arte*, luglio 1901).

Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 295. — Fot. Ferrario.

176 **S. Pietro Martire**, ritto su un piedistallo, fra i Santi Nicolò da Bari, che tiene in mano le palle d'oro allusive al suo miracolo, e Agostino, in ricche vesti a colori vivaci. Il paese, dietro cui tramonta il sole dando luogo a sfumature delicatissime verso l'orizzonte, mo-

176. G. B. Cima da Conegliano: S. Pietro martire, S. Nicolò da Bari, S. Agostino.

182. Tiziano Vecellio: S. Girolamo.

stra nello sfondo un lago azzurro e sul davanti un gregge e il pastore suonante la zampogna da un lato, e un cavaliere e un viandante lungo una via tortuosa che scende da un castelluccio dall'altro. In basso, seduto sul primo gradino del piedistallo, un angioletto accorda la cetra. Segnato:

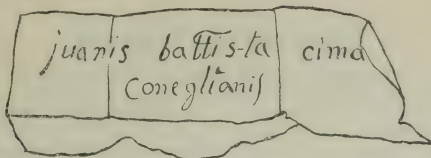



Tavola di pioppo, centinata: larg. 2,16 — alt. 3,30.

Dalla chiesa del Corpus Domini di Venezia; pervenne a Brera il 20 aprile 1811.

La freschezza del colorito luminoso e della composizione, la bellezza del paesaggio, la finitezza dell'esecuzione raccomandano il quadro fra i più vivaci del pittore e fra i suoi di maggiori dimensioni.

Pietro Edwards, nel suo elenco dei dipinti inviati a Milano per ordine del Vicerè, in aggiunta alla nota dei quadri stessi osservava: « N. B. Dopo le ultime soppressioni li signori Deputati inviati dal Governo presero dai suddetti locali alcune altre pitture, e fra queste una delle più interessanti si fu la bellissima tavola di Gio. Batta Cima ch'esisteva nella chiesa del Corpus Domini e rappresentava S. Pietro Martire nel mezzo, e dai lati li Santi Nicolò ed Agostino con un Angioletto che accorda la cetra; pittura forse la più morbida che dipingesse questo Autore ». E il Gironi così notava del quadro quando giunse a Brera: « Bellissime e ritratte dal vero, vive e secondo il diverso carattere opportunamente variate sono le teste dei tre Santi. Imperocchè la fede e la costanza appaiono nel volto di S. Pietro, la dottrina ed una certa risoluta fermezza in quello di S. Agostino, e l'umile e l'evangelica carità in quello di S. Nicolò, alle quali espressioni dell'animo corrispondono pure gli atteggiamenti del corpo ».

Bibliografia: Botteon e Aliprandi, *Ricerche ecc.*, pag. 115 e segg.

Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 75. — Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit. — Fot. Alinari 1453, Anderson 11024, 11230, Braun 26515, 26516, Brogi 2577, 14494.

G. B. Cima da Conegliano (Maniera).

195

La Madonna, seduta, il capo avvolto nello scialle bianco caro al Cima, offre un ramo con una pera al Bambino che, seduto, nudo, sulle di lei ginocchia, gli occhi fissi dinnanzi a sè nel vuoto, stende la sinistra per cogliere il ramo stesso.

Tela: larg. 0,42 — alt. 0,52.

Dalla chiesa delle Monache Benedettine di S. Maria Mater Domini di Conegliano, il 14 marzo 1811.

La bellezza e la vivacità della figura del putto, la somiglianza di questo quadro con quello di Cima della collezione Layard di Venezia lascian credere che il dipinto, se non propriamente del Cima, provenga direttamente dalla sua bottega.

Liberale da Verona.

Liberalis filius magistri Jacobi a Blado (dalla Biada) *de S. Joanne in Valle* — come lo addita un documento del tempo — nacque in Verona nel 1451 da Jacopo da Monza. Il Vasari e gli scrittori veronesi gli attribuirono molte opere in quella città: « Miniò anco per il Duomo di quella città — notava il Vasari — alcuni libri di canto fermo, e vi sarebbe dimorato più e fatto molte opere che aveva per le mani; ma cacciato dall'invidia e dalle persecuzioni se ne partì per ritornare a Verona.... ove diede, più che ad altro, opera al miniare tutto il rimanente della sua vita ». Morì nel 1536. Senza entrare nella questione di chi gli apprendesse l'arte, è certo che egli è un prodotto della scuola che a Verona trovò seguaci numerosi e affini fra loro, dal carattere costantemente severo, amabile, grazioso e un po' superficiale notato dal Morelli.

BIBLIOGRAFIA: ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori veronesi*, ed. Biadego, Verona, 1891.

177 **S. Sebastiano**, con un leggero drappo nervosamente girato intorno ai lombi e che ricade verso terra, è legato all'albero e volge, ispirato, gli occhi al cielo. In terra, a' suoi piedi, giace un grosso frammento del fusto di una colonna. Dietro il Santo si stende un canale percorso di barche cariche di personaggi nei costumi veneti della Rinascenza; altre figure si affacciano alle logge e alle finestre.

Tavola di pioppo: larg. 0,95 — alt. 1,80.

Da S. Domenico di Ancona il 6 luglio 1811.

Nella Galleria di Berlino (n. 46 A) si trova un S. Sebastiano dello stesso Liberale molto simile a questo che, benché sembrasse agli autori del *Cicerone* duro e rude, è tuttavia morbido e pur vigoroso nel modellato, benchè, come molti altri della stessa scuola, un po' bruno e cupo nel colorito.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 135. — Fot. Anderson 11049, Brogi 7390.

Scuola veneta.

178 **Madonna col Figlio**, ritto sulle sue ginocchia, fra i Santi Girolamo e Francesco, in mezza figura; fondo di paese.

Tavola di larice: larg. 0,84 — alt. 0,60.

Giunto da Vicenza il 15 giugno 1812. Era attribuito a Girolam da S. Croce.

SALA VI

Scuole Venete

del secolo XVI.

Jacopo Palma il Vecchio.

S. Sebastiano, S. Costantino, S. Elena e S. Rocco — Nel centro S. Costantino, vestito di corazza e manto rosso, e S. Elena con la mano sulla croce che si erge nel mezzo: ai due lati S. Sebastiano, nudo, con un drappo bianco sui fianchi, legato all'albero e nello sfondo una catena di collinette, e S. Rocco appoggiato al lungo bastone. **179**

Trittico su tavole di pioppo: larg. 0,61, 0,84, 0,61 — alt. 1,43.

Dono di Francesco Melzi duca di Lodi nel 1804 e allora attribuito al Lotto.

Benchè il dipinto non sia fra quelli che dànno miglior idea del pittore, tuttavia lo splendore del colorito di smalto, la bellezza della modellatura, una certa grandiosità nelle tre figure che spiccano sopra il vivace fondo di cielo, contribuiscono all'attrattiva di questo trittico, senza del quale il pittore sarebbe insufficientemente rappresentato nella collezione di Brera, poichè, come notammo, l'*Adorazione dei Magi* descritta al n. 119 fu eseguita in buona parte e condotta a termine dal Cariani. La prima idea della parte centrale di questo quadro può essere in quello di Cima da Conegliano con Costantino e S. Elena reggenti la croce, in S. Giovanni in Bragora a Venezia.

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 10. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Anderson 11074, Brogi 2156.

Tiziano Vecellio.

Tiziano, di Gregorio Vecellio, nacque a Pieve di Cadore, nel 1477 e forse prima se il 1º agosto 1571 egli stesso scriveva a Filippo II di avere 95 anni, benchè il Cook ritenga che l'età egli esagerasse allora ad arte. Il Dolce e il Vasari invece lo voller nato molto più tardi. Ancor giovanissimo si recò a Venezia, dove Giovanni

Bellini, Giorgione, Palma Vecchio esercitarono sul suo genio, già personale fin dai primi tempi, un' influenza grandissima. Ricordare anche le opere principali e le vicende della lunghissima vita del maestro sarebbe lungo per un semplice cenno biografico: ci limiteremo a ricordare che nel 1505 ornò di affreschi, insieme a Giorgione, il Fondaco dei Tedeschi, nel 1509 a Padova dipinse a fresco nella Scuola del Carmine e in quella del Santo, e, di ritorno a Venezia, nella sala del Gran Consiglio; a Ferrara, chiamatovi da Alfonso I d'Este, ritrasse diversi personaggi, fra i quali l'Ariosto, ed eseguì varie composizioni, nel 1519 a Venezia aveva finita la sua famosa *Assunta*. Principi e corporazioni religiose se lo disputarono con ordinazioni diverse. L'Ariosto gli fu amico e lo ricordò in termini entusiastici. Anche l'Aretino ne cantò le lodi. Carlo V, che da lui si fece ritrarre nel 1532, lo colmò di onori e lo chiamò l'*Apelle del suo tempo;* gli Estensi, i Medici, i Gonzaga, i Farnesi lo richiedevan di quadri; Roma gli conferì la cittadinanza. Settuagenario si recò alla corte di Ausburgo dove effigiò il re e i personaggi; e vi ritornò nel 1550 per ritrarre Filippo II. Sposò la propria governante, Cecilia, cadorina, nel 1525. Morì di peste il 27 agosto 1576. « E' stato Tiziano — scrisse il Vasari — sanissimo e fortunato, quant'alcun altro suo pari sia stato ancor mai; e non ha mai avuto dai cieli se non favori e felicità. Nella sua casa di Venezia sono stati quanti principi, letterati e galantuomini sono al suo tempo andati o stati a Venezia; perchè egli, oltre all'eccellenza dell'arte è stato gentilissimo, di bella creanza e dolcissimi costumi e maniere ». Lo splendore e la fusione del colorito, la bellezza plastica e l'ispirazione dei visi, la grandiosità della concezione, e, nei suoi ultimi tempi, la stessa tecnica alla brava trovarono in lui il maggiore interprete nella scuola veneta. Michelangelo — se crediamo al Vasari — assicurava che « massimamente nel contraffare il vivo, non si potrebbe far più nè meglio » di Tiziano. E lo stesso concetto esprimeva il Lomazzo: « e nelle carni ha avuta tanta venustà e grazia con quelle sue mischie e tinte che paiono vere e vive.... che non è possibile che più si possa aspettare da mano ed arte umana ». I suoi ritratti, osservava il Morelli, non ci dànno soltanto la figura riprodotta ma tutto ciò che la circonda, l'ambiente morale in cui vive. Egli donò agli esseri e alle cose, aggiunse il Burckhardt, quell'armonia dell'esistenza che essi dovrebbero avere. Più di tutti fu padrone delle meravigliose risorse tecniche che raccomandano, fra le altre, la scuola veneta.

BIBLIOGRAFIA: CROWE e CAVALCASELLE, *Tiziano,* Firenze, Lemonnier, 1877-1878. — P. MOLMENTI *(Atti del R. Istituto Veneto,* 1904, 211, 218). — H. KNACKFUS, *Tizian,* Lipsia, 1897 *(Kunstler-Monographien,* XXIX). — G. GRONAU, *Tizian,* Berlin, Hofman, 1900, e in *Jahrbuch der kön. preuss. Sammlungen,* 1904, vol. XXV. — C. BARFOED, *Titian Vecellio Hans Samtid Live og Konst,* Kiabenhavn, 1889. — G. LAFENESTRE, *La vie et l'oeuvre de Titian,* Paris, 1888.

180 **Ritratto**, in due terzi di figura, del conte Antonio Porcia, volto di tre quarti, la barba e i capelli nerissimi, in ricca veste nera con collare, la sinistra appoggiata al davanzale di una finestra, dalla quale si scorge un paese con uno stagno in una pianura ricca di gruppi d'alberi.

Segnato, nel davanzale:

TITIANVS

Tela: larg. 0,90 — alt. 1,15.

Recava lo stemma e le parole non ben chiaramente visibili *Ant. Comes a Porcia,* poste da un restauratore d'altri tempi in epoca di un rimaneggiamento e di un preteso ripulimento con opache vernici, che furon tolte per rimettere in luce la finestra nello sfondo ideato e dipinto da Tiziano.

Il 18 giugno 1891 il Direttore della Pinacoteca comunicava al Ministero che la duchessa Eugenia Litta Visconti Arese nata Bolognini per ricordare un figlio morto regalava alla Pinacoteca il ritratto, a condizione che il quadro restasse a Milano, e vi fosse esposto con un cartello che ricordasse il dono e il figlio della donatrice. Il Ministero con dispaccio del giorno successivo accettava il dono e le condizioni. Il dipinto fu restaurato dal prof. Luigi Cavenaghi che lo ripulì delle antiche manomissioni.

Il conte Antonio di Porcia e Brugnera — di antichissima famiglia friulana — « tanto benigno, zentile, virtuoso, amato sopra tutti che mai fosse » come lo chiamò un contemporaneo, nacque, vuolsi, intorno al 1508: nel dipinto appare superiore alla trentina e Tiziano aveva allora più che sessant'anni.

Del ritratto così scrive il Frizzoni *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1892, pag. 20): « I toni delicati e caldi delle carni, che acquistano nel viso una lucentezza particolare e porgono quella diffusione delle tinte rosee, di cui Tiziano dispone con tanta finezza, la biancheria del collo e della manica in contrapposto, il nero profondo e rigoroso della veste, fin il modo di trattare la ricca collana col medaglione che gli scende sul petto, non che quel tratto di paesaggio per quanto oscurato dal tempo, senza parlare del modo proprio di collocare con aria cavalleresca il rappresentato, tutto accenna ad un' insigne creazione del pittore, ritrattista per eccellenza fra quanti sorsero non solo nella scuola veneta, ma per ogni dove ». Lo confronta poscia col ritratto di Tiziano di Francesco Maria della Rovere, duca d'Urbino, negli Uffizi, eseguito intorno al 1537, trovandovi una maniera analoga nelle sopraciglia e nelle narici, nel profilo del naso e nella sua lumeggiatura, nella forma dell'orecchio.

BIBLIOGRAFIA: G. FRIZZONI *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1892, pag. 20). — *Arch. Stor. Lombardo,* VIII (1891), pag. 947.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 249. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14594, Anderson 11093, 11094, Braun 26560, Brogi 2728, Dubray 101.

Tiziano Vecellio (Maniera).

Testa di vecchio, quasi del tutto calvo, di profilo, con abbondante barba bianca fluente. **181**

Tela: larg. 0,30 — alt. 0,38.

Scelto per Brera l'11 aprile 1811 dalla Galleria dell'Arcivescovado di Milano, al quale era stato lasciato dal card. Monti nel febbraio del 1650.

Il dipinto fu ricevuto quale opera di Tiziano e come tale lo riprodusse il Gironi. Il Bartoli lo ritenne opera di Palma il vecchio. Altri lo crede di Palma il giovine. Certo è che nella tecnica, nell'impasto vivace del colorito si avvicina alle opere dell'ultimo periodo di Tiziano senza averne la vigoria. Per questo è più prudente attribuirlo alla sua maniera indiretta, pur scartando l'assegnazione alla scuola bolognese voluta da Crowe e Cavalcaselle.

BIBLIOGRAFIA: G. FRIZZONI (*Arch. Stor. dell'Arte,* 1892).

ICONOGRAFIA: G. FRIZZONI *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1892, pag. 19). — Inciso da De' Antoni per l'opera del Gironi cit. — Fot. Anderson 11096, Brogi 7023.

Tiziano Vecellio.

182 **S. Girolamo**, seminudo, a pena ricoperto, intorno ai fianchi, da un mantello rosso che ricade in terra — col sasso nella destra per battersi il petto e la sinistra appoggiata a un masso su cui è infisso il crocifisso — in atto ispirato, semi inginocchiato, innanzi a un dirupo. Sotto un macigno sonnecchia il leone. Un teschio e la clessidra completano la tetra e potente composizione.

In basso, sul vivo del macigno, si legge, a lettere incise secondo l'uso di Tiziano:

TICIANUS F.

Tavola di pioppo centinata: larg. 2,35 — alt. 1,25.

Pervenne a Brera il 21 settembre 1808, dalla chiesa di S. Maria Nuova di Venezia.

Senza essere fra le creazioni più notevoli di Tiziano, anche a causa della sua tonalità predominante un po' cupa, il dipinto è pur sempre vigoroso, di forte esecuzione, ricco nel paesaggio suggestivo che riproduce un angolo ombroso e solitario fra i monti, bene adatto al violento misticismo del santo che vi predomina. E' questa una di quelle sue pitture che il Vasari diceva « condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere, e di lontano sembrano perfette ».

— « Il San Girolamo è un tema trattato dal Vecellio nella sua gioventù; ma qui la pittura è arricchita da quel perfezionamento che l'esperienza e gli anni hanno suggerito al pittore. La figura, oltre avere il carattere, il tipo più conforme a quel Santo, ha anco forme più vere e realistiche, ed un movimento pronto e pieno di vita ». « Qui nel « San Girolamo » vi troviamo tutto quel brio, quella forza e quel fare da maestro che era proprio di Tiziano. Si può dire che abbia quasi alla prima improntata la sua figura come il paese sulla tavola, con colori principalmente primarii, con sostanze bituminose e molto veicolo, producendo una specie di monocromo in parte colorato. Distribuita in tal guisa ogni cosa e fissata la composizione, vi ritornava sopra con tinte leggiere modellando ciascuna delle parti, e rompendo la monotonia del tono locale con pennellate risolute di tinta nera, chiara, rossa ed azzurra secondo il bisogno, sino a che aveva ottenute le forme e aveva dato vita e movimento alla sua pittura ». (Crowe e Cavalcaselle).

Il disegno a matita nera e bianca su carta cerulea che servì per questo quadro trovasi agli Uffizi sotto il n. 1726 categ. II. Un altro a Dresda sembra una copia.

La figura del S. Girolamo e in parte anche il fondo ricordano l'altro dipinto dello stesso soggetto e pur di Tiziano che si trova al Louvre. Questo quadro di Brera fu copiato a matita dal Rubens, il disegno del quale si trova nella Raccolta Teyler ad Haarlem. Nell'Accademia di S. Luca a Roma ve n'è un bozzetto, forse antica copia, della scuola, che a Cavalcaselle e Crowe sembrò del XVII secolo.

Secondo il Ridolfi questa tavola fu dipinta da Tiziano verso gli ultimi anni della sua vita; è descritta così: « S. Girolamo, per la chiesa di S. Maria Nuova, in atto di meditare il Crocifisso ».

BIBLIOGRAFIA: CROWE e CAVALCASELLE, *Tiziano*, II, pag. 312. — RIDOLFI, *Le meraviglie dell'Arte*, I, pag. 267. — ZANETTI, *Pitture veneziane*, pag. 169.

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi, op. cit. e da Gottifredo Saiter. — C. RICCI, op. cit., pag. 61 e relativi disegni, ivi. — Fot. Anderson 11095, Brogi 11689, Braun 25559. Fotoincisione dell'Ist. It. d'Arti Grafiche.

SALA VII

Scuola Veneta

del secolo XVI.

Lorenzo Lotto.

Lorenzo Lotto sarebbe nato in Venezia intorno al 1480 e di Venezia lo chiamano diversi documenti pubblicati da Gustavo Bampo: il Morelli ritenne che egli nascesse qualche anno prima perchè il quadro col S. Girolamo del Louvre firmato e datato 1500 rivela già una certa maestria e perchè si sa che nel 1555 era molto vecchio. Lo stesso scrittore si schierava con quelli che lo volevan nato a Treviso, non a Venezia o a Bergamo come altri credette. Fu educato nell'arte da Giovanni Bellini, si recò a Treviso nel 1503 e vi ottenne la cittadinanza: vi rimase fino al 1506. Dal libro dei conti del pittore, che abbraccia il periodo 1538-1556, molte notizie vennero in luce riferentisi a' suoi lavori e ai suoi rapporti: la nota che vi predomina è che il povero pittore, *homo poco avventurato* come lo chiamò l'amico suo Giovanni dal Coro architetto, non riuscì mai a farsi dare il prezzo completo dell'opera sua. Le sue opere giovanili rivelano un notevole carattere giambellinesco e il Vasari lo disse compagno e amico di Palma vecchio, col quale forse, secondo il Venturi, gareggiò nella imitazione di Giorgione; Crowe e Cavalcaselle trovarono nelle opere del pittore molte altre e diverse influenze, non esclusa quella del Dürer. Il Berenson, dal canto suo, pensa che l'educazione artistica del Lotto si formasse sulle opere dei Vivarini e specialmente di Alvise che egli avrebbe seguito fino al trentesimo anno circa d'età: poi risentì altre influenze, e specialmente di Gio. Bellini, che tuttavia non gli fecer dimenticare le precedenti tendenze; dalla fusione delle diverse influenze subite ne sarebbe uscito uno stile suo proprio, originale, portato a interpretare il lato psicologico dei suoi personaggi, non le sole forme esteriori come il Moroni. Il Lotto fu artista attivissimo e disseminò le sue opere, ben di spesso firmate, a Treviso, a Bergamo, a Venezia, a Brescia, a Jesi, a Recanati, ad Ancona. La sua fama salì alto, lui vivente. Pietro Aretino, nell'aprile del 1548, gli scriveva: « O Lotto come la bontà buono e come la virtù virtuoso, Tiziano sin da Augusta e in mezzo la grazia di tutti favori del mondo vi saluta ». Nel 1555 il Lotto, già avanzato in età e portato per natura all'ascetismo — di che fanno fede anche i suoi dipinti — era a Loreto, come oblato della santa Casa. Morì nel settembre del 1556. I dipinti degli ultimi tempi son molto inferiori ai precedenti. I suoi migliori ritratti — poichè ne' ritratti egli eccelse sopra tutti — hanno quella fina eleganza intrinseca che ha la sua origine nel sentimento, come osservava il Morelli. In lui come nel Correggio, che sotto certi aspetti presenta rapporti con lui, quell'eleganza di sentimento risente del nervoso e del malaticcio, per dirla ancora col Morelli. Quel sentimento un po' triste e profondo della vita che lo induceva a passar molti anni della sua vita solitario nella cella, fra i frati domenicani, riappare ne' suoi meravigliosi ritratti, pieni di mesta espressione e di severa potenza.

BIBLIOGRAFIA: B. BERENSON, *Lorenzo Lotto,* London, Putmann, 1895. — G. FRIZZONI *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1892 e 1896 e *Zeitschrift für bild. Kunst. Neue folge,* I, 1). — G. LUDWIG (in *Jahrb. der k. pr. Kunst. Beih.*, I, 159).

183

Ritratto, in mezza figura, di fronte, di vecchio gentiluomo dal colorito vivace, la barba rossa a punta, gli occhi indagatori, piccoli, col capo coperto di un berrettone, vestito di ampia tunica a risvolti; nella sinistra stringe i guanti e nella destra un fazzoletto.

In alto, in un angolo, si legge, nei caratteri corsivi soliti del pittore:

L. Loto

Tela: larg. 0,75 — alt. 0,90.

Questo e i due seguenti ritratti del Lotto provengono dalla galleria del conte Bertolazzone Darache: l'erede, conte Castellane, li teneva quando la Galleria Nazionale di Londra li ambiva per le proprie raccolte. Furono acquistati per L. 10.000 presso il signor Giuseppe Baslini e la somma fu rimborsata all'Accademia da Re Vittorio Emanuele II, che volle così lasciar grazioso ricordo di una sua visita all'Accademia stessa.

Da una lettera 24 gennaio 1860 di Francesco Hayez, Giuseppe Mongeri, Giuseppe Bertini alla Direzione dell'Accademia di Belle Arti in Milano, risulta infatti che essi acquistarono nell'aprile del precedente anno « i tre ritratti del Lotto », per sottrarli all'estradizione.

E' questo, anche per giudizio del Berenson il recente illustratore del Lotto, il più diligente, il più caratteristico, il più magistrale dei ritratti del maestro. La modellatura ci rivela il profondo studio del pittore che nella riproduzione morfologica e psicologica del personaggio raggiunse la perfezione. La delicatezza dell'esecuzione, che non dimentica nessuna vena e contrazione muscolare nel viso e nelle bellissime mani, in luogo di nuocere, come accadde ad altri maestri, all'intensità del sentimento e fuorviarlo, lo completa e, in certo modo, lo precisa incisivamente come nell'arte italiana difficilmente si saprebbe trovar riscontro. Chi sia il personaggio rappresentato è difficile indicare. Il Berenson pensa che debba assegnarsi al periodo 1543-44: in quegli anni, come risulta dal libro dei conti del Lotto, troviamo che questi ritrasse, oltre che Febo da Brescia e la moglie Laura da Pola, diverse persone: Marcello Framberti mantovano, Gian Giacomo Stuer chirurgo e suo figlio, Girolamo Mocenigo in un quadro grande con S. Girolamo; potrebbe darsi che rappresentasse il primo. Il tipo del personaggio rappresentato, piuttosto nordico che italiano, e la forma dell'abito e soprattutto dell'ampio berrettone quale usavasi specialmente oltr' alpe, lascierebbe tuttavia sospettare che l'effigie ritratta fosse di uno straniero. Il libro dei conti del Lotto ricorda, nel 1542, quello di un messer Liberal De Pinedel: alcuni accenni successivi, che tuttavia non è ben chiaro si riferiscano allo stesso ritratto o a un altro in un *disegno colorito*, ci lascian tuttavia perplessi nella risoluzione dell'attraente quesito iconografico.

BIBLIOGRAFIA: B. BERENSON, *L. Lotto,* pag. 273 e 321. — G. FRIZZONI *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1896, pag. 212). — G. LUDWIG *(Zeitschrift für bild. Kunst. Neue folge,* I, 1). - *Jahrb. der k. pr. Kunst. Beih.*, I, 1. — G. BISCARO, *Opere giovanili di L. Lotto* (nell'*Arte,* 1901, pag. 152 e segg.). — GUSTAVO BAMPO, *Documenti inediti intorno a Lorenzo Lotto e ad un suo discepolo* (in *Archivio Veneto* (Serie II), Tomo XXVII, 1886, p. II).

ICONOGRAFIA: B. BERENSON, *L. Lotto,* pag. 276-7. — C. RICCI, op. cit., pag. 219. — Fot. Alinari 14549, Anderson 11052, Braun 26529, Brogi 2133.

184 **Presunto ritratto di Laura da Pola** moglie di messer Febo da Brescia, in ricca veste con mantellina a riporti di rosoni e frangia a fiocchi, il ventaglio di piume nella destra e un libro chiuso nella sinistra appoggiata al leggìo: la dama, che appare intorno ai trent'anni d'età, guarda pensosamente dinnanzi a sè.

A destra di chi osserva, in basso, si legge:

Laurentio Loto

Tela: larg. 0,75 — alt. 0,90.

Anche questo fu acquistato, per l'Accademia di Brera, da Vittorio Emanuele II nel 1860.

Se il ritratto rappresenta veramente donna Laura di Pola fu eseguito fra l'aprile del 1543 e il maggio del 1544. Così il pittore ne fa ricordo nel suo libro dei conti: « In Treviso. Circha el principio de aprile del 43 misser Febbo da Bressa in Treviso, die dar per dui quadri de retrati grandi de naturale meze figure, cioè la sua propria efigie et quella de la dona sua madonna Laura de Puola, de li qual non fu fatto precio. Et a di ** mazo del 44 fornito diti quadri et el precio rimesso a lui dei quali me dete trenta ducati et non tuti lazi e un par de paoni ».

Benchè non presenti la potenza suggestiva del ritratto precedente, anche questo tuttavia è fra i più profondi del Lotto, per l'intensità del sentimento, per la fusione del colorito e per la grazia squisita che vi regnano sovrane. Il Berenson ne lodò a ragione il magistero dell'esecuzione, la delicatezza delle luci e delle ombre, la fusione di toni che contribuiscono a porre questo ritratto e il successivo di Febo da Brescia, fra le opere migliori del pittore. E il Frizzoni notava come questi ritratti del Lotto rappresentino « la maggior finezza e il migliore equilibrio delle sue forze » e aggiungeva che lo stile severo e l'esecuzione ponderata di questo e del ritratto n. 185 si accordano precisamente con la data del 1544 intorno a cui furono eseguiti, cioè nella maturità del pittore.

BIBLIOGRAFIA: B. BERENSON, *L. Lotto,* pag. 273, 321. — G. FRIZZONI *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1896, pag. 212).

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 222. — Fot. Ist. It. Arti Grafiche. Fot. Alinari 14548, Anderson 11029, Brogi 2710.

185 **Presunto ritratto di messer Febo da Brescia** in mezza figura, di fronte, la barba nera, la fronte ampia, gli occhi

183. Lorenzo Lotto: Ritratto di gentiluomo.

184. Lorenzo Lotto: Ritratto di Laura da Pola (?).

pensosi, vestito di ricca pelliccia, la destra su un basamento, nella sinistra i guanti.

A sinistra di chi guarda, si legge, nell'angolo:

Laurent: Loto · p ·

Tela: larg. 0,78 — alt. 0,82.

Il bellissimo ritratto, mentre scriviamo, abbisogna di diligenti restauri perchè la tela è arsiccia e richiede una nuova vernice in luogo della primitiva. Di questo ritratto possiam ripetere quanto fu detto del precedente; il Berenson ne lodò la semplicità dell'esecuzione e la forza dell'espressione che appariranno certamente meglio quando al dipinto sarà ridato lo splendore originale dei toni e delle mezze tinte.

BIBLIOGRAFIA: B. BERENSON, *L. Lotto*, pag. 273. — G. FRIZZONI (*Arch. Stor. dell'Arte*, 1896, pag. 212).

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 223. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14550, Anderson 11050, Brogi 2134.

186

L'Assunzione della Vergine — In alto la Vergine assunta in cielo, circondata dagli angioli; in basso, in una valletta fra due colline che degradano leggermente, sono gli Apostoli, rivolti a lei, in pose varie e in vesti dai colori vivacissimi.

Predella su tavola di pioppo: larg. 0,56 — alt. 0,27.

Lascito Oggioni (1855).

Dietro la tavoletta è incollata una piccola pergamena che, in vecchi caratteri corsivi del XVII secolo, ricorda: « L'anno 1606 adi 7 aprile Papa Paolo V ad instanza del Sig. Marchese Asdrubale Matthei diede a questo quadro indulgenza ». Da informazioni date dallo stesso Oggioni a Giuseppe Defendi nel 1836 si sa che il quadro era ritenuto in Roma per opera di Raffaello, ma dal proprietario battezzato per opera di fra Bartolomeo da S. Marco quando, dalla collezione Mattei di Roma, passò all'Oggioni! Fu poi dato genericamente alla scuola veneziana, finchè dal Frizzoni e, dopo lui, da altri studiosi, fu assegnato al Lotto.

La composizione è vivacissima per la varietà e il movimento delle figure, per la spontaneità e pel colorito. Il Berenson, confrontando questa tavoletta — in cui la figura della Madonna sembra derivare dalla simile nella *Assunzione* del Duomo di Asolo — con la *Trasfigurazione* dello stesso Lotto del Municipio di Recanati, ne vede la derivazione da quest'ultima: il paesaggio ha invece notevoli rapporti colla *Sepoltura del corpo di Cristo*, del 1512, nel palazzo pubblico di Jesi: la predella faceva parte probabilmente di un quadro eseguito intorno a quell'anno.

BIBLIOGRAFIA: B. BERENSON, *L. Lotto*, pag. 136. — G. FRIZZONI (*Arch. Stor. dell'Arte*, 1892, pag. 405; 1896, pag. 20). — G. DEFENDI (in *Varie appendici estratte dalla Gazzetta Privilegiata di Milano* dell'anno 1836, Tomo I, pp. 54-64).

ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 12699, Brogi 14508.

187 **Ritratto**, in mezza figura, d'uomo, in manto nero, col capo leggermente inclinato in avanti, la barba bionda, gli occhi grigi, le guancie piene, le braccia stese, col berretto sul capo. Il fondo è scuro.

Tela: larg. 0,98 — alt. 1,15.

Lascito Oggioni (1855).

Questo ritratto non raggiunge l'intensità di sentimento e di colorito dei precedenti e, nella tonalità generale, appare un po' cupo e di minor rilievo di quelli.

BIBLIOGRAFIA: B. BERENSON, *The Venetian painters*, London, Putman, 1897 pag. 108.

188 **La Pietà** — Il Redentore steso, nudo, sulle ginocchia della Madre ricoperta d'ampia veste rossa e scialle azzurro, china, piangente, verso il corpo amato sorretto per le spalle da un angiolo e pei piedi da un altro angelo. Dietro lei si curva, dolente, S. Giovanni d'Arimatea. In un angolo, in fondo, si legge ancora:

Laurentio Loto

Tela: larg. 1,50 — alt. 1,85.

Dalle monache Domenicane di Treviso, 30 luglio 1811. L'*Inventario generale* ricordava che il dipinto aveva molto sofferto in più luoghi (pag. 323). Il quadro fu eseguito nel 1545: così lo ricorda il pittore stesso nel suo libro dei conti, sotto quell'anno alla data 10 febbraio accennando all'obbligo fatto da lui alle monache di S. Polo di Treviso di eseguire una Pietà: « la Vergine tramortita in brazzo di San Joanne et Jesù Cristo morto nel gremio de la matre, et due anzeleti da capo e da piedi (per) sustentar il nostro Signor ».

Il dipinto appartiene dunque all'ultimo periodo del pittore: senza apparire fra le migliori sue cose, specialmente in confronto ai ritratti di questa stessa sala, si raccomanda tuttavia per la potenza drammatica del gruppo, nel quale l'abbandono della figura del Redentore è reso da gran maestro in contrasto alla vivacità dell'angelo che lo sorregge e e al sentimento dell'insieme un po' tetro ma potente. Il Berenson vi notò un' esecuzione rapidissima ma sicura e rapporti con le opere del Lotto eseguite intorno al 1545, così che, come si vide, il libro dei conti concorda con l'opinione dell'acuto critico. Un quadro simile attribuito da qualche studioso al Lotto si trova a Wilton House (Inghilterra) presso Lord Pembroke.

BIBLIOGRAFIA: B. BERENSON, *L. Lotto*, pag. 277. — G. FRIZZONI (*Arch. Stor dell'Arte*, 1896, pag. 435).

ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 9917, Brogi 11660.

SALA VIII.

Scuole varie Venete

Scuola veneziana del sec. XVI.

Ritratto di adulto, di terza, con barba castagna, la fronte ampia, lo sguardo fisso. **189**

Tela: larg. 0,40 — alt. 0,46.

Sacra conversazione — Dietro il gruppo alcuni alberi folti e, nello sfondo, un paese a montagne azzurre. **190**

Tavola di abete: larg. 0,86 — alt. 0,57.
Legato Oggioni (1855).
E' opera mediocre, di toni rosso mattone, pesante, della scuola dei Bonifacio.

Scuola dei Bonifacio.

La Madonna col Figlio nudo sulle ginocchia. Sfondo di paesaggio brullo. **191**

Tavola di pioppo: larg. 0,44 — alt. 0,52.
Legato Oggioni (1855).

Giulio Carpioni.

Nacque in Venezia nel 1611 e fu scolaro d'Alessandro Varotari detto il Padovanino. Di lui scrisse l'Orlandi che « disposto dal genio a lavorare in piccolo s'applicò ad invenzioni ideali, come sogni, sacrifici, baccanali, trionfi e balli di puttini, con i più belli capricci, che mai abbi inventato altro pittore ». Si trasferì a Vicenza, poi a Verona « e riempì quelle Gallerie de' suoi chiribizzi ». Il citato biografo lo disse d'umor malinconico ma oltre modo spiritoso e piccante. Morì a Verona nel 1674. Il suo colorito è pel solito scialbo e falso, ma la sua virtuosità nel comporre soggetti mitologici e particolarmente baccanali lo distingue fra gli altri.

Autoritratto, in mezza figura, in ampio mantello verde, volta allo spettatore, in tre quarti, in atto di dipingere. **192**

Tela: larg. 0,78 — alt. 0,91.
Dalle gallerie dell'Accademia, 9 luglio 1813.
A tergo è scritto « *R. Carpioni* dip. dal medesimo ».

Jacobello del Fiore (?).

Nacque a Venezia e si hanno notizie di lui, come pittore, fin dal 1400. Suo padre Francesco († 1398) gli apprese l'arte, ma sopra tutti influì su di lui, come su molti altri, Gentile da Fabriano che fin dal 1405 lavorava a Venezia. Morì nel 1439 lasciando un figlio adottivo di nome Ercole pur esso pittore che morì il 3 gennaio 1484. Il Paoletti osserva che i documenti ricordano altri pittori di ugual cognome dimoranti a Venezia verso la fine del XV secolo e nel principio del XVI.

193 **L'Adorazione del Bambino** — La Vergine, vestita di ampio manto azzurro con gli orli a ricami, adora il figlio, steso sulle sue ginocchia.

Tavola di pioppo con cornice a lobi: larg. 0,42 — alt. 0,48.

Dalla chiesa di S. Giacomo a Pergola. Entrato in Brera il 10 giugno 1811.

Antonio da Pavia.

Di questo pittore, della scuola mantovana, che risentì dell'arte potente del Mantegna, si hanno notizie dal 1481 al 1528.

194 **S. Agostino, S. Giovanni Battista e S. Ivone**, in piedi, in figura intera, dinnanzi all'ingresso di una caverna. Nel fondo si vedono due monaci in atto di bere a una polla d'acqua che si raccoglie nel terreno affondato a mo' di piccola conca. Segnato:

ANT DA - PAVIA · P· MNTVA
M · CCCCC · XIIII ·

Tela: larg. 1,47 — alt. 2,06.

Acquistato dalla chiesa di S. Stefano di Novellara nel reggiano per L. 3500, nel novembre del 1899.

La maniera mantegnesca si rivela in questo quadro, di qualche importanza, nella incisiva delle forme, nel colorito, in diversi particolari delle vesti e del fondo. Il dipinto era ignoto a tutti gli scrittori, benchè pel suo buono stato di conservazione e per la forte modellatura mantegnesca sia superiore agli altri quadri del pittore a Mantova e a Pavia.

Bibliografia: P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, pag. 447. — F. Malaguzzi Valeri (in *Emporium*, gennaio 1903).

Iconografia: F. Malaguzzi Valeri (in *Emporium*, gennaio 1903). — C. Ricci, op. cit., pag. 250. — Fot. Anderson 12669.

Giorgio detto Greco.

Il Sansovino lo chiamò *Giorgio Veneziano*. Visse nel secolo XV, operò in Venezia e fu seguace della scuola italo-bizantina ritardataria.

S. Marco Evangelista; mezza figura. **172**
Segnato:

MCCC. LIIII — Georgius pinxit.

(Dopo il terzo C ne seguiva probabilmente un altro).

Tavola di pioppo: larg. 0,47 — alt. 0,56.

Da Venezia, dalla sede dell'antico Magistrato di Petizione. Trattenuto dapprima dal Vicerè, pervenne a Brera il 26 ottobre 1811.

Nell' « elenco delle pitture consegnate all'ordine del fu Vicerè d'Italia dall'in allora delegato della Corona per la scelta degli oggetti d'arte Pietro Edwards » il quadro figura sotto il nome di *Giorgio veneziano*, la data è indicata come 1354 e v'è aggiunto in nota la seguente ingenua osservazione: « Il campo fu dorato di nuovo, e l'epigrafe pare similmente rifatta; lo stile però corrisponde alla data sudetta, e sembra essere uno dei pochi tentativi di testa in grandezza naturale anteriori a ciò che resta di Andrea da Murano ».

BIBLIOGRAFIA: MALAMANI VITTORIO, *Memorie del conte Cicognara.*

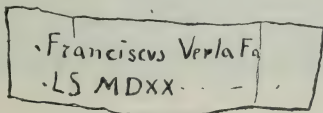
Scuola veneta del sec. XVI (?).

Madonna col Figlio e S. Giovanni. **196**

Tavola di pioppo: larg. 0,42 — alt. 0,56.

Legato Oggioni (1855). Più d'uno vi vede piuttosto una modesta opera di scuola lombarda del XVI secolo.

Verla Francesco.

Madonna col Figlio in trono: ai lati due angioletti le sostengono i lembi del manto. Nel piano due santi genuflessi. Segnato e datato: **197**

Tela: larg. 1,60 — alt. 1,82.

Giunse a Brera fra i quadri provenienti da Vicenza il 15 gennaio 1812.

Il quadro è ispirato da vicino al dipinto di Mantegna di S. Maria della Vittoria nel gruppo centrale della Madonna col Figlio; ma quell'intenso sentimento della Vergine che stende la destra in basso in atto di protezione, si è, nel quadro di Brera, illanguidito e le pieghe hanno perduto l'ampio e naturale svolgimento del quadro del Louvre.

BIBLIOGRAFIA: P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, pag. 450.

SALA IX

Scuole Venete

dei secoli XV-XVI.

Andrea Mantegna.

Andrea, figlio di Biagio Mantegna, nacque nel 1431 a Isola di Carturo in quel di Vicenza e, ancor giovane, si trasferì a Padova, e vi frequentò la scuola di Squarcione dove studiò sui molti modelli antichi che avevan reso famosa quella scuola, fonte di idee nuove ispirate al classicismo e ravvivate presto, specialmente per opera del Mantegna più che per opera del debole Squarcione, da un sano naturalismo. Più che lo Squarzono influì su di lui allora Nicolò Pizolo. Jacopo Bellini, il suo vero maestro, rigenerò, per dirla con Lionello Venturi, l'anima di Mantegna, togliendolo alla ricostruzione archeologica e plastica e riportandolo alla vita. Nel 1453 sposò Nicolosia, figlia del pittore Jacopo Bellini. Le opere di Donatello a Padova non furon certamente estranee alla formazione dello stile del Mantegna che eccelle anche come incisore. Crowe e Cavalcaselle lo dissero il Luca Signorelli del Settentrione d'Italia, cioè il rappresentante più genuino e più grande di quell'epoca della storia dell'arte che il Morelli chiamava quella « del carattere ». « Egli è davvero il più classico fra i classici del nostro Risorgimento », notò il Frizzoni. Negli stessi soggetti sacri egli si compiacque, da umanista convinto, di servirsi di forme e di tipi dell'antichità pagana. Il suo stile potente nel rilievo plastico delle figure che non nuoce al sentimento della vita e interpreta il dramma con potenza non mai raggiunta influì notevolmente sull'arte di buona parte dell'Italia superiore sino a Ferrara e a Parma dove lo stesso Correggio tolse a lui interi tipi e motivi artistici. Un contemporaneo, Lorenzo da Pavia, scrivendo a Isabella d'Este così riassumeva l'opinione che del pittore se ne aveva allora: « de invencione nesuno non pò arrivare a m. Andrea Mantegna che invero l'è ecelentissimo e el primo »; e più tardi, alla notizia della morte del maestro, scriveva alla stessa Isabella: « è mancato uno ecellentissimo omo e uno altro Apelle .... io per me non spero mai più vedere el più belo desegnatore e inventore ». E Antonio Crema lo disse: « el primo homo de li disegni over picture che se retrova in tutta la macchina mondiale ». Il Mantegna morì a Mantova — dove aveva lavorato pel marchese Lodovico, per Federico e Francesco Gonzaga che lo tenevan carissimo — nel 1506, dopo aver prestato l'opera propria per ricchi committenti, per principi, fra i quali la colta Isabella d'Este che molto lo apprezzava. I contemporanei e le generazioni a lui vicine ne riconobbero in modo particolare il valore, come provan gli elogi del Filarete, del Sannazaro, di Marcantonio Michiel, di Baldassare Castiglione, del Cesariano, di Mario Ecquicola, dell'Ariosto, del Serlio, del Cellini, del Lomazzo. Lasciò due figli, Francesco e Lodovico, che furon pur pittori.

BIBLIOGRAFIA: A. BASCHET *(Gaz. des beaux Arts,* XX, I). — B. BERENSON, *Drawings of Mantegna (Monatsberichte über Kunstwissenschaft,* Iahr. I, Heft. 6). — CARLO D'ARCO, *Delle Arti e degli artefici di Mantova.* — SELVATICO, *Commentario alla vita di Mantegna.* — VASARI (*Vite*, ed. Sansoni, III, pag. 413). — HENRY THODE, *Mantegna (Künstlermonographien,* XXVII) — P. BRANDOLESE, *Testimonianze intorno alla Patavinità di Mantegna,* Padova, 1805. — WAAGEN, *Ueber Leben und Wirken der Maler Mantegna (Räumer's Taschenbuch,* 3 Folge,

108. ANDREA MANTEGNA: La Madonna col Bambino.

I. Iahr., Lipsia, 1850). — BRAGHIROLLI, *Documenti inediti relativi ad Andrea Mantegna (Giornale d'erud. art.*, I, Perugia, 1872). — K. BRUN, *Neue Documente über Mantegna* (in *Zeitschrift für bild. Kunst,* XI, 1875). — PAUL MANTZ, *A. Mantegna (*in *Gazette des beaux Arts,* 1886, 1 e segg.). — MAUD CRUTTWELL, *Andrea Mantegna,* London, Bell, 1901. — C. YRIARTE, *Mantegna,* Paris, 1901. — P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna,* Berlin, 1902. — V. LAZZARINI, *Nuovi documenti su Mantegna ecc. (Rassegna d'Arte,* settembre 1906). — LIONELLO VENTURI, *Le origini della pittura veneziana,* Istit. Veneto Arti Grafiche, Venezia, 1907.

La Madonna col Bambino — La Vergine, in veste rossa e manto scuro, circondata da una schiera di cherubini cantanti, stringe amorosamente al petto il Figliuolo che, nudo e ritto sulle ginocchia della madre, le recinge il collo con le braccia e fissa gli occhi al cielo. **198**

Tavola di pioppo: larg. 0,70 — alt. 0,88.

Pervenuto a Brera nel 1808 dall'Intendenza Generale dei Beni della Corona a Milano. Era attribuito a. Gio. Bellini e con tale attribuzione rimase fino al 1885 quando il prof. Cavenaghi ne tolse accuratamente le ridipinture.

Di questo quadro — detto a ragione dal Mongeri un *palimsesto artistico* tanti erano i restauri che lo ricoprivano — fu scritto molto. Su un accenno del Vasari, che Mantegna aveva dipinta una Madonna con angioli cantanti, per un suo amico, abate di Fiesole, qualcuno aveva creduto di riconoscervi il quadro di Brera. Ma gli studi del Venturi, del Frizzoni, di Armand Baschet, di Julius Meyer precisarono che questo quadro di Brera è invece da identificare col *quadro de legno depincto cum nostra dona et il figliuolo cum serafini* che figurava nella collezione estense a Ferrara e ch'era stato eseguito nel 1485 per Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara. Il quadro si trovava da ultimo in Santa Maria Maggiore a Venezia, dove fu collocato probabilmente alla fine del XVI secolo, in seguito ai mutamenti politici a cui Ferrara andò soggetta: e in quest'epoca verosimilmente ebbe a subire gl'imbratti di un restauratore che arrivò fino a mutar carattere alle figure e a impiccolire il volto della Madonna avviluppandolo in un velo bianco e alterando pieghe e tonalità. Il Meyer invece credette che la Madonna eseguita dal Mantegna per Eleonora d'Aragona sia quella della Galleria di Berlino; ma è a ritenere, col Frizzoni, che quest'ultima sia invece da attribuirsi a Bartolomeo Vivarini.

Una copia « de mano de uno modenese » di questo quadro si trovava nella guardaroba di Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara, nel 1493. Nell'elenco dell'Edwards è detta: « preziosa pittura pregiudicata nel Bambino da una candela ».

La composizione di questo quadro è festosa e solenne nel tempo istesso, il colorito vigoroso e brillante, il disegno è sapiente. Nonostante la monotonia che posson presentare le teste dei cherubini, con le boccuccie aperte e tutti uguali, la scena raggiunge l'effetto voluto e un canto celeste sembra sprigionarsi dal festoso coro infantile. Il tipo di questi cherubini, dalle gote gonfie, che per cantare par che atteggino la bocca a soffiare, passò negli scolari e prima di tutti in Giovanni Bellini, come può vedersi, a mo' d'esempio, nei due angioletti che

sorreggono le braccia al Cristo morto nel Museo Correr e nel Bambino del quadro della Madonna dell'Orto a Venezia.

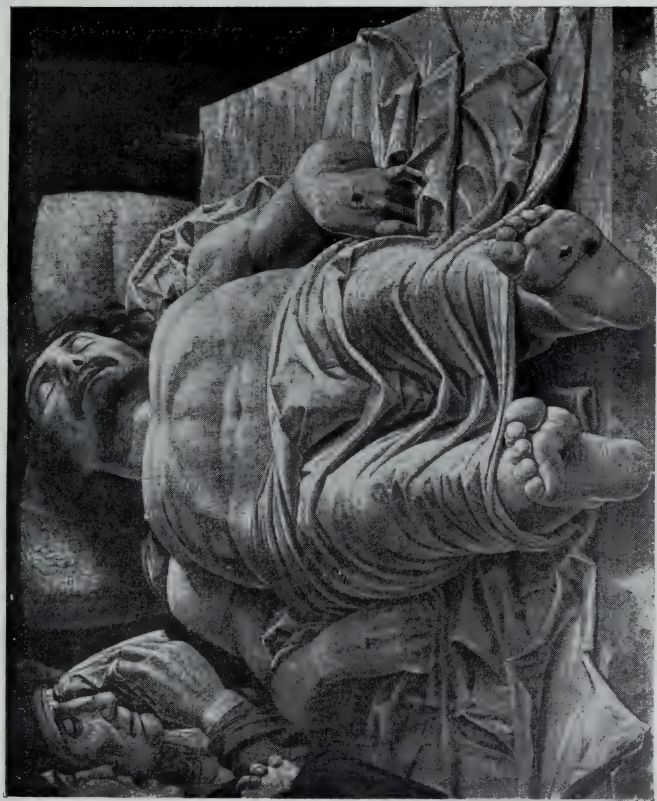
BIBLIOGRAFIA: M. CRUTTWELL, *Mantegna*, pag. 77-78. — G. MONGERI, *Rendiconti dell'Istituto Lomb. di Scienze e Lettere*, 13 e 27 nov. 1884. — S. MEYER, *Königliche Museen zu Berlin, Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde*, Berlin, 1883. — A. VENTURI, *L'Arte ferrarese nel periodo d'Ercole d'Este* (Atti e Mem. della Deput. di Storia Patria di Romagna, III Serie, Vol. VIII, fasc. III-VI, 1890). — V. MALAMANI, *Memorie del conte Cicognara*. — G. FRIZZONI (in *Zeitschr. für bild. Kunst*, 1886, pag. 101 a 156). — *L'Art*, 1886, gennaio. — *Gazette des beaux Arts*, 1886, maggio. — *Illustrazione Italiana*, 1886, gennaio. — GRUYER, *L'Art ferrarais*, I, pag. 410. — G. CAMPORI, *Cataloghi ed inventarii inediti*, Modena, 1870-71. — A. VENTURI (*Arch. Stor. dell'Arte*, 1890, pag. 380). — BASCHET (in *Gazette des beaux Arts*, XX, pag. 412). — *Giornale d'erudizione artistica*, I, pag. 199. — P. KRISTELLER, *Mantegna*, pag. 188, 321, 338, 459, 462, 470, 543.

ICONOGRAFIA: H. THODE, *A. Mantegna*, pag. 49. — P. KRISTELLER, *A. Mantegna*, Tav. XVII, pag. 321. — *Gazette des beaux Arts*, 1886, pag. 434-435. — C. RICCI, op. cit., pag. 37. — Fot. Alinari 14569, Anderson 11064, Braun 26541, Brogi 2149.

199 **Il Cristo morto**, steso sul sudario, col capo inclinato sul cuscino, veduto di pieno scorcio: presso di lui le due Marie, delle quali non si scorgono che le teste e le mani, stanno osservandolo piangenti.

Tempera su tela: larg. 0,81 — alt. 0,68.

Questo quadro, rimasto nello studio del pittore fino alla sua morte, andò in possesso del cardinale Sigismondo Gonzaga. In una lettera del 28 ottobre 1531 di Ippolito Calandra al marchese Federico è ricordato poi in questi termini: « Nel camerino dove alogierà la Ill.ma Signora Duchessa v'è da metere, se 'l pare a V. Ex., forse da sei quadri.... come quello quadro che fece el Mantegna de quello Christo ch'è in scurto »; andò poi venduto o rubato insieme ad altri delle collezioni mantovane nel saccheggio del 1630. Appartenne poscia al cardinal Mazzarino e, al principio del secolo XIX, a Giuseppe Bossi che lo portò a Milano: dai suoi eredi l'Accademia di Belle Arti l'acquistò nel 1824. Gli eredi del Bossi lo vendettero per sole tremila lire, somma appunto richiesta, benchè si sapesse che quel quadro poteva « riguardarsi come opera capitale del detto autore, ed essere oltre di ciò pregevolissima dal lato della conservazione ».

Il Kristeller crede che questo fortissimo dipinto appartenga al periodo 1457-1459. Questo quadro è quasi il *cánone* di tutta la scuola padovana dall'aspetto del crudo naturalismo. Si sa che alla morte del maestro il dipinto era ancora nel suo studio. Infatti il 2 ottobre 1506 Lodovico Mantegna, figlio del grande pittore, avvertiva il marchese Francesco Gonzaga della morte del padre seguita « alli giorni passati » lasciando in ristrettezze « noi dui fratelli privi di un tanto patre » e offrendo, per poter pagare duecento ducati di debito e per poter finire la cappella paterna, alcuni dipinti fra cui « un Cristo in scurto » che è verosimilmente questo di Brera. Certo è che se il dipinto era stato eseguito, come pensa il Kristeller, quasi cinquant'anni prima, il pittore avrebbe dato una singolare prova di attaccamento a questo dipinto di cui non avrebbe voluto liberarsi mai.

199. Andrea Mantegna: Il Cristo morto.

E' questo uno dei più potenti e oggettivi esempi di pittura realistica del nostro Rinascimento: « lo scorcio è sì naturale, l'esecuzione fin nei menomi particolari ha tanta serietà e grandezza, l'effetto della luce è così fine, da non poter sorgere verun dubbio sulla santa convinzione che presiede alla creazione dell'opera » (Burckhardt). — « Appunto il carattere del realismo di Andrea Mantegna è magistrale, serio, grandioso, fine » — osserva Adolfo Venturi a proposito di quest'opera potente. — « Egli cerca, scruta, non si accontenta mai se non giunge in fondo, senza scrupoli, ma pure con inalterabile austerità. La sua durezza è studiosa, la sua bruttezza è dignitosa. Nelle composizioni di serena delicatezza non ha mai un sorriso, ma in quelle che debbono spirare sentimenti o concetti severi, la sua ferrea indole s'impone. Qualcosa d'inflessibile, vorrei dire qualcosa di metallico s'insinua nelle carni e nelle vesti. Tersa, talora anche gelida come lama d'acciaio, la sua intelligenza domina sul suo cuore. Piuttosto instancabile che spontaneo, dotto, eppure sempre in ricerche, il Mantegna, che non uscì mai dall'Italia, si presenta fra gli artisti dell'epoca aurea come uno straniero del settentrione, da cui molto s'impara, che respinge l'imitazione. Appena esagerata, la sua maniera ferma e paziente, trascenderebbe nella più tagliente secchezza. Il Cristo morto è pittura squallida, scialba, arida, in cui lo scorcio è ottenuto quasi solo per forza insistente del disegno, con pochissimo ausilio del chiaroscuro e meno ancora del colore; infatti la salma divina è monocromata ».

BIBLIOGRAFIA: P. KRISTELLER, *A. Mantegna,* pag. 164, 242, 270, 381, 461, 583, 585, 588. — C. D'ARCO, *Arti e artefici in Mantova*, II, pag. 161. — FELIBIEN, *Entretien sur les vies des peintres,* Paris, 1669-79, I, pag. 196. — G. I. COSMAC, *Les richesses du palais Mazarin*, Paris, 1884, pag. 302, n. 997. — A. VENTURI nella prefazione alle fotografie di Brera della ditta Braun.

ICONOGRAFIA: A. COMANDINI (*Illustrazione Italiana,* 7 giugno 1903). — H. TODE, *A. Mantegna,* pag. 122. — M. CRUTTWELL, *A. Mantegna*, pag. 98. — P. KRISTELLER, *A. Mantegna,* pag. 243. — C. RICCI, op. cit., pag. 207. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14568, Anderson 11066, Braun 26542, Brogi 2595.

200

Polittico di S. Luca — San Luca evangelista è nel mezzo in atto di scrivere gli Evangeli, seduto in uno scanno di marmo di pura forma classica, vestito di tunica rossiccia e manto azzurro scuro gettato negligentemente sulle spalle: ai lati e al di sopra S. Daniele, S. Girolamo, la Vergine, Cristo morto, S. Giovanni, S. Agostino, S. Sebastiano, S. Scolastica, S. Benedetto, S. Prosdocimo e S. Giustina. Ai piedi di S. Luca son sparsi alcuni frutti di nespolo.

Tavola di pioppo: larg. 2,30 — alt. 1,77.

Dalla chiesa di S. Giustina a Padova; pervenne l'11 giugno 1811.

Dai documenti risulta che il pittore condusse a termine questa ancona nel novembre del 1454 per un altare di Santa Giustina quando egli non aveva ancora cinque lustri d'età. Così la ricorda il Moschini: « Contava Andrea l'anno vigesimo secondo d'età, quando i monaci di Santa Giustina, il giorno decimo di agosto dell'anno 1453, convennero

con lui, che ad essi farebbe, per lo prezzo di 50 ducati d'oro, una tavola da altare per la cappella di San Luca nella loro chiesa ». Il contratto, che lo stesso scrittore pubblica, è del 10 agosto 1453 e reca i « pati fati con el Monastero de Santa Justina e mi Andrea Mantegna « pentor cerca el penger de una so pala da Altare da esser mesa a « l'Altar de San Luca in la dita Gesia de Santa Justina zoe (cioè) de « depenger tutte le figure a mie spese e colori per prexio de ducati « cinquanta d'oro veniciani con questo che debo campizar d'azuro to- « desco tuti li intagi e adornamenti de la dita pala ».

Lo Scardeone, l'abate Zani, il Rossetti, il Brandolese, il Lanzi ricordarono il quadro e qualcun d'essi, ricordando che lo Scardeone aveva notato (erroneamente però) che il pittore vi aveva lasciato il proprio nome scritto *artificiose,* si industriarono di ricercarlo persino nei fregi soliti dei lembi delle vesti. « Forse — conclude il Moschini — il nome era scritto negli ornati d'oro (cioè negli intagli che incorniciavano il dipinto ricordati dal contratto) che la tradizione vulgare del monistero diceva consumati dall'ingrato passaggio di un fulmine ». Trasportato poscia nell'appartamento dell'abate vi rimase finchè i francesi nel 1797 lo presero per inviarlo più tardi a Milano.

Il Kristeller fece notare come il pittore conservasse in questa composizione — che priva oggi della sua antica incorniciatura ha qualcosa di rigido e una minor unità delle sue varie parti al contrario di quanto doveva vantare in origine — l'antico schema delle vecchie composizioni veneziane a polittici basato sull'azione combinata delle ricche cornici e dei santi dipinti nelle varie caselle. Ma, anche se si esaminano le figure una per una, appaiono già in questo lavoro giovanile del pittore una incisività di disegno, una sicurezza nella distribuzione delle varie parti e nel modellato, una scioltezza negli atteggiamenti — ispirati ad antiche statue — una sicurezza nell'impostatura (ci si passi la parola moderna) delle figure così grandi nell'arte del tempo da giustificare tutto il successo che l'arte del grandissimo novatore ebbe allora e poi. In queste figure è tanta dignitosa compostezza e severità da ritenere, come osserva il Kristeller, che il pittore quasi togliesse il meglio dalla statuaria classica del buon tempo e lo fondesse a creare figure vive e nuove. Il Mantz fece notare come un motivo analogo alla *Pietà* che fa parte di questo polittico figuri già in un disegno di Jacopo Bellini del Louvre e aggiunge che verosimilmente i committenti stessi consigliarono al giovanissimo pittore di attenersi nella distribuzione generale al polittico che poco prima Antonio e Bartolomeo Vivarini avevan composto per la chiesa di S. Francesco a Padova. Quel po' di durezza che si nota in questo lavoro giovanile si spiega ad ogni modo coi rapporti che ancor legavano il pittore coi predecessori, pur rivelandosi già originalissimo. Ancora un passo e l'arte del grande novatore apparirà sovrana.

BIBLIOGRAFIA: GIANNANTONIO MOSCHINI, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova,* Padova, 1826 e opp. ivi citt., pag. 34. - Archivio Com. di Padova *ad ann.* — NAPOLEONE PIETRUCCI, *Biografie di artisti padovani,* Padova, 1858, pag 166. — P. SELVATICO, note al Vasari, ed. Lemonnier, V, 165, n. 2. — SCHMARSOW *(Gazette des beaux Arts,* 1897). — B. BERENSON, *Lotto* cit., pagg. 55, 102. — G. FRIZZONI (in *Zeitschrift für bild. Kunst,* 1886). — P. MANTZ,

Andrea Mantegna (Gazette des beaux Arts, 1886, pag. 16 e segg.). — P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlin, Cosmos, 1902, pagg. 41, 43, 54, 141, 319, 371, 460, 478, 502 e opp. ivi citt.

ICONOGRAFIA: H. THODE, *Mantegna*, pag. 5. — M. CRUTTWELL, *Andrea Mantegna*, pag 46. — P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, pag. 140 e tav. IV. — C. RICCI, op. cit., pag. 77. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14567, 14567 A e B, Anderson 11065, Brogi 2585, 2146, 2147, 2148.

Carlo Crivelli.

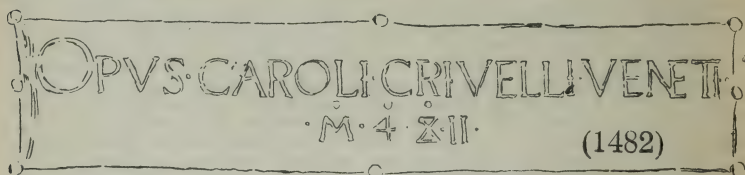
Carlo Crivelli, veneziano — del quale la Pinacoteca di Brera conserva le opere migliori e in gran copia — potrebbe esser figlio di un Jacopo Crivelli pittore che lavorò a Venezia dal 1444 al 1450; la nascita di Carlo si fa risalire intorno al 1440 e, pel Santoni, al 1430. Certo è che la sua prima opera, nota, è del 1468 e l'ultima del 1493. Sembra che egli si formasse alla scuola dei Vivarini; per L. Venturi, e più giustamente, a quella di Antonio da Negroponte poi all'arte squarcionesca; passò gran parte della sua vita nelle Marche. « Girò di paese in paese — scrisse il Cantalamessa Carboni nelle sue memorie ascolane — finalmente pose qui sua dimora, dove lasciò moltissime tavole che si hanno in grande pregio per la forza del colorito, per la grazia che il pittore dà alle figure e per la movenza ed espressione ». Usò colori così scelti e una tecnica a tempera talmente accurata che le sue opere son oggi smaglianti di colorito come a pena uscite dallo studio del pittore. Il principe Ferdinando di Capua nel 1489 lo nominò cavaliere. Nemmeno è certo se Vittore Crivelli, suo seguace, gli fosse fratello più giovane o figlio. Il Bode ritenne che egli risentisse anche l'influenza delle opere di Nicolò da Foligno e dello stesso Signorelli, al contrario di quanto ne pensava il Morelli che vide, prima che quello dei Muranesi, il riflesso dell'arte squarcionesca nei dipinti del Crivelli, al quale a lor volta si ispirarono Vittore Crivelli, Pietro Alamanni e, forse, Lorenzo da Sanseverino. Carlo Crivelli è il più fastoso e il più bizzarro dei pittori veneti del Rinascimento: non ebbe l'uguale nel riprodurre la gaiezza dei colori e la vivacità dei toni delle stoffe a ricami di che coprì le sue Vergini e i suoi Santi e nel profondere le sue decorazioni di fiori, di frutta e di legumi intorno ai troni delle Madonne e sui gradini, a mo' di ghirlande e di festoni. Il Rushforth lo chiamò ritardatario; ma il pittore fermatosi nelle Marche, non poteva più stare al corrente del progresso che aveva luogo nel Veneto e, continuando nelle contorsioni delle sue figure, limitava il suo progresso al perfezionamento della tecnica del colore.

BIBLIOGRAFIA: AMICO RICCI, *Di Carlo Crivelli e de' suoi seguaci nella Marca* (I, *delle Memorie storiche delle Arti, degli artisti della Marca d'Ancona*, Macerata, 1834). — M. SANTONI, *La longevità di Carlo Crivelli (Arte e Storia*, 20 dicembre 1890 e 10 maggio 1891). — G. FRIZZONI (in *Arte e Storia*, 31 gennaio 1899 e *Nuova Antologia*, nov. 1899). — B. BERENSON, *Venetian Painting at the Exhibition of Venetian Art the New Gallery*, 1895, London, e *The Venetian Painters of the Renaissance*, London, 1898. — G. M. RUSHFORTH, *Carlo Crivelli (The Great Masters, ecc.*, London, Bell, 1900). — P. BUSCHMANN (in *Emporium*, maggio 1901). — C. GRIGIONI (in *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, 1901, n. 9-12). — V. OLEANDRI *(Rassegna bibl. dell'Arte italiana*, 1905, pag. 150-157). — A. CANTALAMESSA, *Artisti veneti nelle Marche (Nuova Antologia*, 1 ottobre 1892). — LUDWIG, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei* (in *Jahrbuch der k. pr. Kunst.*, 1905, p. 4). — LIONELLO VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1907.

201

La Vergine incoronata, in ricca veste e ampio manto a ricami scuri su fondo d'oro trattenuto da un grosso fermaglio a rilievo, un fazzoletto bianco in testa che le ricade sulle spalle, seduta in trono, reclina dolcemente il capo verso il Bambino seduto sulle sue ginocchia in atto di stringere colle due mani un uccello; dietro il gruppo divino un tappeto rosso rica-

mato, appeso dinnanzi al trono a gradini, scende sotto i piedi della Vergine. Ai lati, in due gruppi, stanno in piedi i santi Pietro e Domenico, Geminiano e Pietro martire, in ricche vesti; alcuni particolari sono in rilievo e dorati. Il gradino di marmo su cui stanno i Santi è cosparso di fiori e di pere, mele, prugne, fave, cetrioli; altri festoni di grossi frutti sono appesi, secondo l'uso di questo pittore, sul trono e in basso, intorno alle sporgenze del gradino.

In un cartellino rettangolare, in basso, si legge a lettere d'oro:

Trittico su tavola di pioppo: larg. 0,60, 0,78, 0,60 — alt. 1,70, 1,90, 1,70.

Il Gironi e Amico Ricci lessero 1412 la data pel fatto che l' 8, nel quadro, è scritto in forma bizzarra a mo' di X: per questo errò anche il Santoni che lesse 1512.

Questo quadro dell'epoca migliore dell'artista, in ottime condizioni, vivacissimo di colori, di ori, e delicatissimo nell'esecuzione, era nella chiesa dei Domenicani di Camerino. Venne a Brera il 24 settembre 1811.

Amico Ricci notava: « Per la chiesa di San Domenico di Camerino (il Crivelli) colorì due tavole entrovi la Vergine a sedere col Bambino sulle ginocchia sotto ad un ben adornato trono; nell'una delle quali segnò il suo nome con l'anno 1412 *(sic)*, e nell'altra l'onorifico titolo di cavaliere.... furono desse trasportate nel 1810 nella Galleria di Brera in Milano, dove pur oggi si conservano con altri dipinti antichi e pregiati tolti dai nostri paesi. Nelle due descritte tavole si vedono bellissime frutta » ecc.

Il Frizzoni, precisando che la data del quadro è 1482, contrariamente a quanto credette il Santoni, aggiunge che l'analogia con altre opere del tempo dello stesso pittore e specialmente con quella della stessa data nella Galleria del Laterano n' è una riconferma. A Brera, osserva il Grigioni, il Crivelli è rappresentato meglio che a Venezia « perchè il più mistico pittore della scuola veneta vi trova la parentela spirituale coi primitivi lombardi, con gli umbri devoti ». Qui, più che altrove, egli è « amabile, fulgido ne l'oro dei fondi, rigido, arcaizzante ne le figure e ne gli ornati di un così alto senso decorativo ». E il Burckhardt osservava che questo dipinto dà l'idea più favorevole della valentia del Crivelli.

Purtroppo altre due parti che formavano, con questa, un tutto col polittico del Crivelli emigrarono nel 1832, date (in cambio di pochi modesti quadri di scuole straniere!) a Filippo Benucci insieme a due tavolette di Nicolò da Foligno che oggi mancano al suo polittico di Brera; e oggi questi preziosi dipinti del Crivelli emigrati da Milano figurano nell'Istituto Städel di Francoforte sul Meno. I due pezzi, di forma romboidale, raffiguravano la *Vergine Annunciata* e l'*Angelo Annunciatore.*

BIBLIOGRAFIA: A. RICCI, *Memorie ecc.*, I, pag. 206. — C. RICCI, op. cit., pag. 148. — H. WEIZSACKER, *Catalog der Gemälde des Städelschen Kunstinstituts*, I, *Aeltere Meister*, Frankfurt a. M. 1900, pag. 80 e 81. — M. SANTONI *(Arte e Storia*, 20 dicembre 1890). — G. FRIZZONI (id., 31 gennaio 1890). — G. RUSHFORTH, *C. Crivelli*, pag. 109. — LIONELLO VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1907, pag. 202, 203.

ICONOGRAFIA: G. M. RUSHFORTH, *Carlo Crivelli*, pag. 60. — Inciso da F. Caporali per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 149. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14536, 14537, Anderson 11033, 11034, 11035, 11036, Braun 26524, 26525, Brogi 2125, 2570.

202
203

L'Incoronazione della Vergine — Gesù Cristo, in ricchissima veste a ricami d'oro su fondo rosso e fodera d'oro a ricami neri, seduto in ricco trono a gradini, incoronato a sua volta dal Padre Eterno che si libra in alto, pone la corona sul capo della Vergine seduta — in atto compunto, le mani sul petto — a lui vicino e coperta di ampia veste a ricami rossi su fondo d'oro. Assistono alla scena, in piedi, ai lati del trono, i santi Agostino, Francesco, Sebastiano, Giovanni Battista, Geminiano e Caterina.

Nella lunetta il Cristo morto fra le pie donne e S. Giovanni, dinnanzi a un davanzale marmoreo.

Tavola di pioppo: larg. 2,55 — alt. 2,25; lunetta, tavola: larg. 2,41 — alt. 1,28.

Lascito Oggioni (1855); il quadro si trovava nella chiesa di San Francesco in Fabriano.

Il quadro, incantevole per fusione di toni e per la ricchezza delle vesti sulle quali il pennello dell'artista s'è indugiato lungamente con pazienza di miniatore, porta queste due leggende, in basso:

CAROLVS CRIVELLVS VENETVS MILES PINXIT MCCCC . LXXXXIII

e

TRE . FR . JACOBI DE FABRO . ET FR . ANGELI DESERRA COMITV GVARDIANVS COMPLETA FVIT.

È questo uno dei quadri del Crivelli in cui il desiderio di riprodurre con la maggiore oggettività le vesti ricchissime, i festoni di frutta, gli ornamenti trova il maggior sviluppo: il pennello del maestro ha accarezzato ogni più delicato ricamo delle vesti e ogni particolare con una cura infinita, anche a scapito del sentimento intimo delle figure

ben lontane dal raggiungere l'espressione di altre del periodo precedente, così che i volti sembrano avere la uguale evidenza degli ornati. A ciò si aggiunga la meravigliosa accuratissima tecnica usata dal pittore che, permettendo ancora di osservare i suoi quadri nel loro perfetto stato di conservazione, non ci acconsente di trovar divario fra le figure e i particolari decorativi. La lunetta però, come osserva il Burckhardt, presenta un' espressione di dolore potente e vero oltre il colorito magnifico. E' questa l'ultima opera datata del pittore che non dimenticò di apporre il titolo di cavaliere, *miles*, accordatogli, come ricordammo più sopra, da un principe Aragonese. Secondo G. M. Rushforth l'*Incoronazione* appartiene a un periodo diverso che la *Pietà* sovrastante e non bene le due parti si accorderebbero fra loro.

BIBLIOGRAFIA: A. RICCI, *Memorie ecc.*, I, pag. 228, n. 27. — G. M. RUSHFORTH, *C. Crivelli*, pag. 106 e 107. — G. FRIZZONI (*Arte e Storia*, 31 gennaio 1890). — C. RICCI, op. cit., pag. 214-215. — L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*, pag. 207 e 209.

ICONOGRAFIA: G. M. RUSHFORTH, *C. Crivelli*, pag. 74-75. — C. RICCI, op. cit., pag. 215. — Fot. Alinari 14534, 14535, Anderson 11028, 11030, 11031, Braun 26521, 16522, Brogi 2123, 14497.

204 **S. Giacomo, S. Bernardino e S. Pellegrino**, in mezza figura, su fondo dorato.

Tavola di pioppo: larg. 0,62 — alt. 0,25.

Pervenuto a Brera il 24 settembre 1811 dai Padri Domenicani di Camerino.

Queste figure, come quelle del n. 205, presentano l'ugual finezza di esecuzione delle altre ma, prive del corredo di decorazioni e di movimento che arricchisce gli altri quadri vicini dello stesso maestro, ne appaiono più crudemente i difetti nell'interpretazione eccessiva dei tratti fisionomici. Il Rushforth, trovando in quest'opera caratteri modesti, dubita che non appartenga veramente al Crivelli e che possa esser quella ricordata da A. Ricci come già conservata in S. Salvatore.

205 **S. Antonio Abate, S. Girolamo, S. Andrea**, in mezza figura, su fondo dorato.

Tavola di pioppo: larg. 0,62 — alt. 0,25.

Pervenuto a Brera il 24 settembre 1811 dai Padri Domenicani di Camerino.

BIBLIOGRAFIA: G. M. RUSHFORTH, *C. Crivelli*, pag. 109.

206 **Il Crocefisso** e, in basso, in piedi, la **Madonna**, coperta di ampio manto azzurro orlato d'oro che scende in belle pieghe fino in terra e **S. Giovanni**, in veste giallognola e manto rosso vivace, osservanti, lagrimosi, il Redentore morente.

Il paesaggio a collinette, con un castelluccio nel mezzo, è limitato, al sommo, da una striscia d'oro che fa da sfondo alla testa di Gesù Cristo.

Tavola di pioppo: larg. 0,75 — alt. 2,18.

Pervenne a Brera il 24 settembre 1811 dai Padri Domenicani di Camerino. Prima era nell'antica Cattedrale di Camerino.

Questo dipinto, nel quale il pittore ha dimenticato le sue qualità di fastoso decoratore, vestendo dimessamente le figure e curando pazientemente le mille particolarità del paesaggio piacevolissimo, mostra, come nota il Burckhardt, l'eccesso del senso drammatico spinto fino alla smorfia. La ricerca della decorazione ha fatto perdere al pittore il senso della misura nell'espressione delle figure in questo quadro che deve appartenere a poco prima del 1490. Si noti come il desiderio di fermar l'attenzione con la ricchezza della decorazione abbia spinto il pittore a mettere ad oro la parte superiore del quadro, quasi per incorniciare più degnamente la figura del Redentore. Il quadro è lucente di toni e il paese è luminosissimo.

BIBLIOGRAFIA: G. M. RUSHFORTH, *C. Crivelli,* pag. 108. — A. RICCI, *Memorie,* I, pag. 210. — L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana,* pag. 206.

ICONOGRAFIA: G. M. RUSHFORTH, *C. Crivelli,* pag. 68-69. — C. RICCI, op. cit., pag. 142. — Fot. Alinari 14539, Brogi 2124.

207

La Madonna della Candeletta — La Vergine, dall'aspetto severo e jeratico, in veste rosso-lacca stretta alla cintura, e in ricchissimo manto verde a ricami d'oro, seduta in trono ornato di un grande festone di frutta tutt'intorno, sorregge sulle ginocchia il Bambino che ha nelle mani una grossa pera. Sotto i piedi della Madonna è steso un tappeto a leggeri ricami su fondo d'oro. Sul gradino del trono un vaso di rose bianche e rosse e gigli, una candeletta attaccata alla sporgenza del gradino stesso e alcuni frutti, come caduti dall'alto, completano la decorazione piena di naturalismo di questo vivacissimo quadro.

In basso, in un cartello azzurro, si legge, a lettere capitali d'oro:

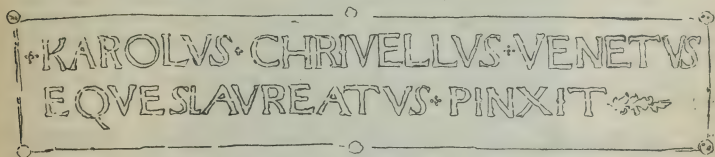



Tavola di pioppo: larg. 0,75 — alt. 2,18.

Pervenuto a Brera il 24 settembre 1811 dai Padri Domenicani di Camerino. Prima era nell'antica Cattedrale di Camerino.

Le parti laterali di questa incantevole tavola si conservano nella R. Pinacoteca di Venezia (n. 103) e raffigurano, quella a destra, San Girolamo e Sant'Ambrogio, quella a sinistra, mutilata, San Pietro e San

Paolo. La prima tavola fu ceduta nel 1883 insieme a un' ancona di Andrea da Murano in cambio del quadro di Francesco Napoletano dalla Pinacoteca di Brera, la seconda fu acquistata dalla famiglia Servanzi-Collio di Sanseverino. Solo a questo sperpero d'opere crivellesche — osserviamo con C. Ricci — passate a Londra, a Francoforte, a Venezia e fors'anche altrove, si deve oggi se Brera, riguardo ai dipinti di Carlo, vien seconda alla Galleria di Londra! La *Madonna della candeletta* è fra le opere più attraenti del Crivelli per la festosità del colore, per la vivacità del putto che contrasta con la rigidezza della Vergine, e specialmente per l'abbondanza delle decorazioni che il pittore ha profuso a piene mani un po' da per tutto.

Il quadro, osserva il Burckhardt, presenta una tal grazia, uno splendore così magnifico di colorito e di fondo, che l'artista si mostra qui alla pari dei più grandi maestri del proprio tempo. Il quadro, che — per dirla col Gironi — attrae con una specie d'incantesimo l'occhio degli spettatori, appartiene al periodo posteriore al 1493.

BIBLIOGRAFIA: A. RICCI, *Memorie ecc.*, I, pag. 206. — G. M. RUSHFORTH, *C. Crivelli,* pag. 108. — G. FRIZZONI (in *Arte e Storia,* 31 gennaio 1890). — M. SANTONI (in *Arte e Storia,* 10 maggio 1891). — G. CANTALAMESSA *(Le Gallerie Nazionali It.,* II, pag. 30 e segg.). — L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana,* pag. 207.

ICONOGRAFIA: Inciso da F. Caporali per l'opera del Gironi cit. — G. M. RUSHFORTH, *Carlo Crivelli,* pag. 76-77. — A. VENTURI, *La Madonna,* Milano, Hoepli, 1900, pag. 61. — L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana,* pag. 208-209. — C. RICCI, op. cit., pag. 153. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14538, Anderson 11032, 11232, Braun 26523, Brogi 2815, 11647.

Vittore Crivelli (?).

Forse fu figlio - o fratello - di Carlo, il pittore dianzi ricordato. Lavorò nella seconda metà del XV secolo, nelle Marche. Si hanno notizie sue dal 1481 al 1501. E al Lanzi che supponeva che dopo il 1490 il pittore abbandonasse le Marche, il Cantalamessa Carboni nelle sue memorie ascolane opponeva il fatto della esistenza di opere che provano l'attività del pittore in quella regione nel 1501. Secondo lo stesso Cantalamessa, allievo di Carlo Crivelli fu Pietro Alamanni « il più antico dei conosciuti pittori ascolani » che si segnò in alcune sue opere. L'affinità tra Vittore Crivelli e l'Alamanni è spiegabile perchè anche Vittore seguì la maniera di Carlo esagerandone i difetti senza averne i pregi. Seguì pedantemente l'arte di Carlo Crivelli o, nelle Marche, quella dei Vivarini. In lui, notava C. Ricci, più che l'emozione religiosa, fa difetto la tecnica: il disegno è scorretto, il colorito fosco. Nel piegare le vesti è assolutamente deficente, duro, gretto e contorto, senza apparente ragione delle sottoposte forme e con certi suoi caratteristici rigonfiamenti nei panni qua e là quasi che nascondesser sotto, a caso, dei piccoli globi.

BIBLIOGRAFIA: G. CANTALAMESSA, *Artisti veneti nelle Marche (Nuova Antologia,* 1 ottobre 1902).

208 **La Madonna**, ritta in piedi, coperta di ricco manto a ricami, adorante il Bambino steso in terra.

Tavola centinata di pioppo: larg. 0,52 — alt. 1,32.

Lascito Oggioni (1855). Le figure eran state intagliate tutt'intorno per esser portate intorno in processione, a mo' di statue, quando serviron per il culto.

BIBLIOGRAFIA: C. GRIGIONI (nella *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana,* 1903, n. 11-12).

207. Carlo Crivelli: La Madonna della candeletta.

S. Giovanni Evangelista, in piedi, in ampia veste, in atto di scrivere sul libro semiaperto sorretto con la sinistra. **209**

Tavola di pioppo centinata: larg. 0,42 — alt. 1,30.
Lascito Oggioni (1855).

S. Anna e S. Francesco d'Assisi, in figura intera, in orazione, su fondo dorato. **210**

Tavola di pioppo: larg. 0,58 — alt. 1,28.
Legato Oggioni (1855).

S. Filemone e S. Giuseppe, il primo in elegante costume veneto del tempo dell'artista, in atto di suonare la viola, il secondo in atto di trattenersi un ampio mantello giallognolo con ambo le mani. **211**

Il dipinto è un po' guasto qua e là.

Tavola di pioppo: larg. 0,58 — alt. 0,28.
Lascito Oggioni (1855).

Pietro Alamanno.

Questo pittore, ricordato dai vecchi scrittori, l'Orsini, il Lanzi, il Cantalamessa, ecc., era di Ghoetbei, come assicura un quadro firmato a Monterubbiano dove, come ricordò Amico Ricci, egli aveva lavorato parecchio. La sua piena ed indipendente operosità artistica — per dirla con Carlo Lozzi che richiamò l'attenzione su questo pittore ricordato fra gli ascolani — incomincia coll'anno 1489, benchè, secondo l'Astolfi, fin dal 1471 « egli fosse sufficientemente abile nel ritrarre la figura e nel comporre quadri ». Egli stesso si dice « discipulus Magistri Karoli Crivelli ». Forse il Crivelli lo condusse con sè da Padova o da Venezia dove dimoravano artisti tedeschi: e ch'egli fosse appunto d'origine tedesca lo prova il nome d'*Alamanno* che gli vien sempre dato dai vecchi storici locali e che invano si cercherebbe, come casato, nei ricordi documentati di Ascoli e della regione. Lavorò a Macerata, sembra, e vi si trovava anche nel 1494. Imitò la maniera di Carlo Crivelli, ma non sempre inscrisse le sue figure nei rudi contorni neri come nei due santi della Galleria Nazionale di Roma. Nelle sue figure — notava il Calzini — è però comune il taglio dell'occhio « a fiamma » socchiuso e con pupille nere, piccolissime, la medesima forma del naso, alquanto lungo e con punta all'ingiù, segnato completamente di profilo, anche sulle figure volte di terza, e con la narice a pena tracciata, la bocca difettosa ed esageratamente piccola, il mento piccolo e aguzzo, il collo esile, le mani delle dita troppo sottili e lunghe, le maniche così strette ai polsi da parere una cosa sola con le braccia scarne che ricoprono. Pittore, aggiunge il Grigioni, timido ma diligente, metodico, composto, con poca genialità, lavorò sulla falsa riga del maestro con minor forza ma non senza grazia, con un certo candore poetico. E Corrado Ricci nota che l'Alamanno « ha qualcosa di suo nelle fisonomie, nel disegno e nel colorito, più leggero e debole che negli altri » seguaci di Carlo Crivelli. Egli sente e opera di riflesso e non per convincimento proprio, ciò ch'è anche spiegabile pensando ch'egli lavorava con le norme e col sentimento estetico d'una razza e d'un paese che non erano i suoi.

Bibliografia: Amico Ricci, *Memorie ecc. della Marca d'Ancona,* T. I, pag. 218 e segg. — E. Calzini (in *Rassegna bibliografica dell'Arte ital.,* 1900, n. 1-2). — Carlo Lozzi (in *Arte,* A. V, 1902, pag. 178 e segg., e in *Bollettino Storico Monterubbianese*, marzo 1903). — C. Grigioni (in *Rassegna bibibliografica dell'Arte italiana,* 1903, n. 11-12). — Carlo Astolfi (in *Arte,* 1903, pag. 205-206, e in *Arte e Storia,* 20 luglio 1904). — C. Ricci (in *Emporium,* febbraio 1906).

212 **Quattro santi** — In una tavola a quattro comparti in croce S. Giovanni Battista e S. Francesco d'Assisi in figure intere, in basso, S. Aniceto e S. Stefano in mezza figura, in alto.

A tergo della tavola si vede uno schizzo a carbone di due combattenti armati di arco e di targa, d'altro artista più franco nel disegno, della scuola di Carlo Crivelli.

Tavola di pioppo: larg. 0,30 — alt. 0,90.
Da Monte Rubbiano (Fermo), entrato in Brera il 24 sett. 1811.

213 **Quattro santi** — Tavola distribuita come al n. 212. Nei comparti maggiori S. Agostino e S. Pietro e nei minori S. Girolamo e S. Cornelio papa.

A tergo della tavola son rappresentati — a carbone e leggeri tocchi di bianco — due ritratti, l'uno maschile, l'altro femminile, di profilo, e un Davide con la testa di Golia, che ricordano la maniera di Carlo Crivelli.

Tavola di pioppo: larg. 0,30 — alt. 0,90.
Da Monte Rubbiano (Fermo), in Brera il 24 settembre 1811.

Iconografia: Il disegno del tergo è in Malaguzzi Valeri, *I disegni della R. Pinacoteca di Brera,* Milano, 1906, Tav. I.

Giovanni Bellini.

Giovanni, figlio illegittimo e discepolo di Jacopo, e nato a Venezia non prima del 1430, è il più grande rappresentante della pittura veneta del periodo aureo del Rinascimento e il maestro che influì più largamente su la pittura della sua regione. Risentì potentemente egli stesso dell'arte del Mantegna e, per la tecnica calda e brillante, di quella di Antonello da Messina, prima di rendersi indipendente col suo stile vibrante di grazia, di gentilezza, di armonia. Negli ultimi tre decenni della sua vita fu ricercatissimo dai privati, dal Senato, da principi. Scrivendo a Isabella d'Este — con la quale il pittore fu in attiva relazione — Lorenzo da Pavia assicurava che se il Mantegna era più grande nell'invenzione, Giambellino era invece « in colorire ecelente » e, il 23 febbraio 1507, le scriveva « Ozi fu sepulto a San Zane Polo Zentil Belin optimo pytor; è restato il fratelo Zuan Belin ch'è il più excelente pitor de Italia ». Benchè la sua natura lo portasse specialmente alla rappresentazione della grazia e della dolcezza, tuttavia, quando si provò nelle scene drammatiche — come in questo quadro di Brera e in qualche altra *Pietà* — raggiunse un altissimo grado di sentimento. Lavorò anche a Verona e a Padova, finchè si stabilì a Venezia dove ebbe numerosi e valentissimi allievi: l'arte sua influì sul Carpaccio, sul Bastiani, su Cima, sul Catena, sul Basaiti, sul Previtali, sul Bissolo, sul Caselli, sul Rondinelli, per non ricordare che i principali; anche i maggiori pittori delle successive generazioni si ispiraron molto all'arte sua. Nel 1506 il Dürer scriveva da Venezia « Bellini è vecchissimo ed è ancora il pittore migliore ». Il 29 novembre 1516 morì il pittore « la cui fama » scriveva allora Marin Sanudo « è nota per il mondo et cussi vechio come l'era dipinzeva per excellentia ».

Bibliografia: D'Arco, *Delle Arti e degli artefici in Mantova,* II. — P. Molmenti, *I pittori Bellini* (in *Nuova Antologia,* 16 luglio 1888). — R. E. Iry, *Gio-*

vanni Bellini, Londra, 1900. — Kristeller, *Andrea Mantegna,* Berlin, 1902. — P. Paoletti, *Raccolta di doc. inediti per servire alla storia della pittura veneziana,* I, *I Bellini,* Padova, 1894. — C. J. Ffoulkes *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1895). — L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana,* Venezia, 1907.

214

La Pietà — Il Cristo morto, incoronato di spine, in mezza figura, con leggera chioma rossiccia inanellata e piccola barba a due punte, il naso affilato, le occhiaie infossate, le labbra ancor socchiuse nell'estremo soffio della vita che l'ha abbandonato, è sorretto dalla Madre, coperta di un scialle verde cupo, che lo guarda con supremo affetto, scarna, emaciata, gli occhi inariditi dal lungo pianto, e da san Giovanni che fissa l'occhio innanzi a sè, come istupidito dal gran dolore. Dietro le tre mezze figure, che si presentano davanti a un riparo marmoreo — col quale il pittore volle forse indicare l'orlo del sepolcro — si stende un brullo paesaggio percorso da un fiume gonfio, col cielo cupo a pena rischiarato sull'orizzonte.

In basso, in un lungo cartello, si legge:

HAEC FERE QUUM GEMITUS TURGENTIA LUMINA PROMANT
BELLINI POTERAT FLERE IOANNIS OPUS.

Tavola di pioppo: larg. 1,07 — alt. 0,86.

Questo capolavoro del Bellini pervenne a Brera il 21 agosto 1811, donato dal Principe Vice Re d'Italia, ed era nella Galleria Zampieri di Bologna. La cornice, eseguita dai fratelli Corsi di Siena, fu fatta eseguire dal signor Aldo Noseda nel 1903.

Questo dipinto, del periodo giovanile del maestro, ancor sotto l'influenza di Mantegna, è l'apoteosi del dolore cristiano; tutto concorre al sentimento drammatico, persino il cielo che si è oscurato, secondo il Vangelo, per la morte del Signore, persino il paesaggio, volutamente triste, dai fiumi gonfi. A. Venturi pensa che il quadro appartenga al 1470 circa, al periodo cioè in cui furono eseguiti il *Cristo a Getsemani* della National Gallery e la *Trasfigurazione* del Museo di Napoli. « Siccome questo ultimo quadro — aggiunge quello scrittore — che senza dubbio è il più maturo, si accosta più a quello di Londra anzichè al nostro, crediamo potere stabilire il seguente rapporto cronologico: 1° *La Pietà;* 2° *Cristo a Getsemani;* 3° *La Trasfigurazione.* Per la natura stessa del soggetto e anche per la maggiore prossimità all'austero Mantegna, il quadro di Brera vince gli altri due nell'espressione patetica, ma rimane un po' meno magistrale di quello di Londra e molto meno di quello di Napoli nell'esecuzione, quantunque una macchia sorda allo zigomo della Vergine renda stonato il colore del volto. Il disegno è ancora alquanto duro e scolastico, mentre già si rivela con acuta penetrante efficacia l'anima dei personaggi.

« Un' altra tavola della National Gallery, *Il sangue del Redentore,* mostra esser del medesimo periodo, affatto vicina alla *Pietà.* Vediamo

invero in questi due e nel quadro di *Getsemani* una particolarità che non trovasi altrove, nelle opere del Bellini, e cioè una special pettinatura a cincinni, che torna nel Giovanni della *Pietà*, nel Cristo dell'*Orto*, nel Cristo e nell'angelo del terzo quadro, ove non sono altre figure. Nella *Trasfigurazione* i cincinni sono finalmente scomparsi, ma basta guardare l'ampio paesaggio, somigliantissimo a quello del *Getsemani*, per non allontanar le due opere ».

Alla *Pietà* di Brera potremmo avvicinare anche il *Cristo morto* del Poldi Pezzoli e, pei confronti, la *Pietà* del Palazzo Ducale di Venezia che presenta, nella disposizione generale, notevoli affinità col quadro braidense, ma molta minore intensità e unità nella scena drammatica.

Bibliografia: *Descrizione italiana e francese di tuttociò che si contiene nella Galleria del signor marchese senatore Luigi Zampieri* (Bologna, 1795). — V. Malamani, *Cicognara ecc.*, pag. 370. — C. S. Ffoulkes (*Arch. Stor. dell'Arte*, 1895, pag. 72). — L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1907, pag. 361-363.

Iconografia: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit. — *Arch. Storico dell'Arte*, 1890, pag. 150. — C. Ricci, op. cit., pag. 257. — L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana*, pag. 362-363. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14518, Anderson 11005, Braun 26505, Brogi 2575.

215 **La Madonna col Bambino** — La Vergine, seduta, tre quarti della figura, in veste rossa, manto celeste e lungo fazzoletto bianco sul capo, fissa intensamente lo spettatore e sorregge sulle ginocchia il Bambino nudo benedicente. Dietro il gruppo è steso un tappeto verde; dietro il tappeto si svolge un paesaggio a colline, castelli turriti, alberelli e un fiume, e sulla riva è un pastore con la mandra.

Sopra un piccolo piedistallo a profilature classiche è accovacciata una scimietta. Sul davanti del piedistallo si legge, in caratteri capitali:

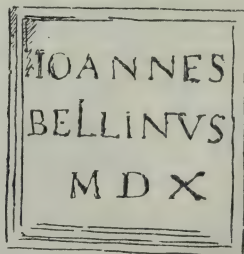



Tavola di pioppo: larg. 1,18 — alt. 0,85.

Si trovava nella Galleria di Giacomo Sannazzari in Milano, che nel 1804 la legò con lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello all'Ospedale Maggiore di Milano. Questi la vendette al Governo Vicereale nel

216. Giovanni Bellini: La Madonna col Bambino.

1806 per l'Accademia di Belle Arti, in una col quadro di Raffaello e altri. Fu acquistata per L. 5000.

E' opera dell'ultima maniera del maestro e rivela certa pesantezza nel chiaroscuro e un grado d'idealità delle figure inferiore al solito che si nota nelle altre Madonne bellinesche.

Giorgio Gronau lo ha attribuito al pseudo Basaiti *(Kunsthistorische Gesellschaft* di Berlino). Corrado Ricci lo crede un lavoro di bottega per gran parte dovuto al Bissolo e consiglia a confrontarlo con le Madonne del Bissolo conservate nella Galleria di Venezia e in ispecie col suo quadro di Murano. A Lionello Venturi invece sembra che questo quadro e il trittico dell'Accademia di Düsseldorf possan ritenersi eseguiti sotto la direzione immediata del maestro ma con la collaborazione principale di Rocco Marconi, a giudicare almeno dalla Madonna firmata da questo nella Galleria di Strassburg, affine a questa di Brera.

BIBLIOGRAFIA: L. CUSANI, *La Perseveranza,* nn. 3467-3477 (1869). — *Jahrb. der k. pr. Kunst.*, 1903, pag. 144. — L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana,* pag. 389.

ICONOGRAFIA: Inciso da F. Caporali per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 25. — Fot. Ist. Ital. d'Arti Grafiche. Fot. Anderson 11004, Braun 26506, Brogi 7017.

216

La Madonna col Bambino — La Vergine - in tre quarti di figura - seduta, vestita di un corpetto rosso cupo e avvolta in manto celeste scuro, si stringe amorosamente al petto con ambo le mani il Bambino, ricciuto, i grandi occhi aperti pieni d'espressione, coperto di vesticciola bianca a mo' di camice, e che punta i piedi sulla base o davanzale che limita, in basso, il quadro.

Dietro un ampio tappeto scuro che fa da sfondo alle due figure s' intravvede il cielo azzurro.

Tavola di pioppo: larg. 0,62 — alt. 0,82.

Pervenuto a Brera l'11 agosto 1808 dall'Intendenza dei Beni della Corona in Milano.

Questo quadro, eseguito per una chiesa greca, si trovava a Venezia nell'Ufficio dei Regolatori alla Scrittura nel Palazzo Ducale. La cornice fu fatta a spese del nob. sig. Guido Cagnola e fu eseguita dai fratelli Corsi di Siena.

Adolfo Venturi lo disse « lavoro della giovinezza del pittore, quand'egli seguiva le orme del Mantegna; pure vi si scorge un primo accenno di personalità. L'espressione delle due figure è malinconica; il disegno, specie nel Bambino, è ancora stento, nè la tavolozza ha il dolce e pieno splendore delle opere meno giovanili. Pure la tavola è preziosa come punto di partenza dell'arte di Giovanni ».

BIBLIOGRAFIA: L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana,* pag. 367.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 41. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14518, Anderson 11003, Braun 26504, Brogi 2068.

SALA X

Scuole Venete

dei secoli XIV-XV.

Girolamo da Santa Croce.

Girolamo da Santa Croce (nel bergamasco), figlio di un Bernardino, sarto, era garzone, nel 1503, di Gentile Bellini. Il Morelli lo ritenne scolaro di Francesco Rizzo, almeno nel suo periodo giovanile. Più tardi imitò anche Cima e Giorgione; in molti dei suoi quadri — fra il 1525 e il 1540 — egli dipinge un papagallo: e si distingue da gli altri « nel modo di trattare il paese che veste di arboscelli bassi, tondi, allineati, e vi fa l'orizzonte listato » (Morelli). La sua tecnica è eccellente, ma il suo gusto è mediocre. Nel 1515 si ammogliava; morì nel 1556.

BIBLIOGRAFIA: G. LUDWIG (in *Jahrbuch der königl. preuss. Kunsts.*, 1903). — P. MOLMENTI, *Pittori bergamaschi a Venezia (Emporium,* giugno 1903).

217 **S. Luca Evangelista, la Madonna, S. Giovanni Battista e San Marco**, in vesti dai colori vivaci, in piedi, sotto una loggia di stile classico ornata di tondi nei peducci degli archi a marmi policromi.

Tavola di tiglio: larg. 0,25 — alt. 0,30.

Pervenuto a Brera il 28 febbraio 1809 dall'Intendenza Generale dei Beni della Corona a Milano. Già nel Convento di S. Giorgio Maggiore in Venezia.

Nel tergo un cartello reca scritto a penna: *n. 154. Autore Gio. Batta Cima;* e, in gesso, fu scritto più tardi, *Giorgione,* a ricordare le vecchie attribuzioni.

Queste figure, nei colori, nelle forme un po' tozze, rivelano la mano di Girolamo da Santa Croce sotto l'influenza di Cima da Conegliano. Fin dal 1812 erano attribuite a Cima, benchè il Gironi notasse che le figure apparivano alquanto tozze e difettose: convien notare però che l'incisione di A. Locatelli che accompagna l'illustrazione del Gironi accentua il difetto di queste figure fino a renderle irriconoscibili. Sembra che i quadri nn. 217 e 218 in origine formassero la predella d'un quadro in S. Girolamo a Venezia.

BIBLIOGRAFIA: D. V. BOTTEON e A. ALIPRANDI, *Ricerche* cit., pag. 150. — MALAMANI, *Memorie del conte Cicognara ecc.*, pag. 371.

ICONOGRAFIA: Inciso da Locatelli per l'opera del Gironi cit.

Santa Monaca, S. Girolamo, S. Nicolò da Bari, S. Orsola disposti come al n. 217. **218**

Tavola di tiglio: larg. 0,25 — alt. 0,30.

Dalla chiesa di S. Giorgio Maggiore in Venezia.

Il Gironi, benchè notasse che « i due Santi Nicola e Gerolamo ci fanno sentire la prima maniera di Raffaello » (!), attribuiva questa tavoletta a Cima da Conegliano, ricordandone la provenienza dai Beni della Corona del già Regno d'Italia.

BIBLIOGRAFIA: D. V. BOTTEON e A. ALIPRANDI, *Ricerche* cit., pag. 149. — MALAMANI, *Memorie del conte Cicognara ecc.*, pag. 371.

ICONOGRAFIA: Inciso da G. Benaglia per l'opera del Gironi cit.

G. B. Cima da Conegliano.

S. Girolamo, col petto nudo e la pietra in mano, appoggiato a una roccia, il libro aperto dinnanzi; presso il santo è il leone. Il paesaggio è pieno di roccie irte, rivestite di piante, a cui si accede da una via serpeggiante sulla quale salgono alcuni viandanti. Nel fondo si scorge un castelluccio in riva all'acqua. **219**

Tavola di abete: larg. 0,30 — alt. 0,37.

Pervenuto a Brera il 28 febbraio 1809 dal Monastero Maggiore di Venezia.

Questo delizioso quadretto, di una finezza e di un sentimento incomparabili, è stato amorosamente curato dal pittore che si è indugiato ad arricchirlo di mille particolari, specialmente nel paesaggio movimentato e vivace, che sfuggono a chi non osserva attentamente. Il dipinto era un tempo attribuito al Basaiti. Sul tergo della tavola si legge:

Laurenti opus.

Il Gironi — che nel 1812 attribuiva questo quadretto al Basaiti — notava ch'esso proveniva dai Beni della Corona del già Regno d'Italia; l'Edwards aggiunge che si trovava nel Convento di S. Giorgio Maggiore in Venezia.

BIBLIOGRAFIA: D. V. BOTTEON e A. ALIPRANDI, *G. B. Cima*, pag. 149-151. — R. BURCKHARDT, *Cima da Conegliano*. — MALAMANI, *Memorie ecc.*

ICONOGRAFIA: Inciso da S. Fumagalli nell'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 53. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

S. Cornelio Papa, S. Giustina e S. Cipriano, a figure intere, in tre comparti su fondo dorato: la santa, nel mezzo, in veste cenere e manto rossiccio gettato intorno al corpo, ha il coltello infitto nel seno e tiene nelle mani il libro chiuso e la palma del martirio. **220**

Tavola di pioppo: larg. 0,26 — alt. 0,76.

Proviene da S. Giustina di Venezia; venne a Brera il 20 aprile 1811.

Era un tempo, nel 1811, attribuito a Carpaccio.

BIBLIOGRAFIA: D. V. BOTTEON e A. ALIPRANDI, *Ricerche* cit., pag. 151.

Lazzaro Bastiani.

Lazzaro, figlio di Jacopo Bastiani o Sebastiani, veneziano, appartiene a una famiglia che diede all'arte numerosi seguaci. Sarebbe nato a Venezia intorno al 1425, ma le sue notizie vanno dal 1449 all'anno 1512 in cui morì. Le ricerche e gli studi del Ludwig e del Molmenti provarono ch'egli fu non già scolaro ma il primo maestro del Carpaccio, contrariamente a quanto il Cavalcaselle e altri credettero. Il Bastiani era già pittore quando il Carpaccio non era ancor nato. Risentì l'influenza di Jacopo Bellini. Nei primi anni rimase a Venezia. Eseguì molti importanti lavori, ma non raggiunse molta altezza nell'arte.

BIBLIOGRAFIA: R. PAOLETTI e G. LUDWIG (in *Repertorium für Kunstw.*, 1902, pag. 182 e segg.). — G. LUDWIG e P. MOLMENTI, *Vittore Carpaccio,* Milano, Hoepli, 1906, Cap. I, *Lazzaro Bastiani e la sua scuola.* — L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana,* Venezia, 1907.

221 **Tre episodi della vita di S. Girolamo** — Nel primo, il Santo, dinnanzi alla chiesa del convento, in atto di levare la spina dalla zampa del leone, mentre gli altri monaci fuggono e un d'essi cerca di nascondersi dietro un albero; nel secondo il Santo, in tonaca bianca, nel deserto, di fronte alla caverna, si batte il petto dinnanzi al crocefisso; dietro la caverna lo stesso santo predica sul pulpito e nel fondo si stende un castello turrito in riva a un lago recinto da collinette degradanti nello sfondo; nella terza scena son rappresentati i funerali del Santo di fronte all'altare e presenti i monaci salmodianti in lunga fila.

Predella su tavola di pioppo: larg. 1,52 — alt. 0,25.

Acquistato nel giugno del 1900 per L. 150 dal comm. Giuseppe di Colbertaldo di Asolo (Treviso).

Anche queste tre scene, piene di sapore aneddotico, provano che il Bastiani va annoverato fra quei pittori della scuola veneta che più che il carattere intimo delle figure e il sentimento delle scene si curarono, seguendo l'impulso del loro spirito superficiale, di riprodurre i fatterelli della vita del lor tempo, non il dramma, avvolgendo anche quest'ultimo in un carattere aneddotico. Tuttavia se in questi primi lavori l'arte non è perfetta vi regna però quell'intima poesia della vita locale che — per dirla col Molmenti — preannunzia il Carpaccio.

Dei *Funerali di S. Girolamo* v'è una replica dello stesso Bastiani nel Museo di Vienna, quasi identica a questa.

BIBLIOGRAFIA: R. PAOLETTI e G. LUDWIG (in *Repertorium f. K.*, 1900, pagg. 179 e 274). — G. LUDWIG e P. MOLMENTI, *Vittore Carpaccio,* pag. 19-21. — F. MALAGUZZI VALERI, *L'ordinamento e i nuovi acquisti della Pinacoteca di Brera* (in *Emporium,* gennaio 1903, pag. 34). — L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana,* pag. 278.

ICONOGRAFIA: G. LUDWIG e P. MOLMENTI, *Vittore Carpaccio,* pag. 21. — F. MALAGUZZI VALERI (in *Emporium,* gennaio 1903, pagg. 24, 32, 33). — C. RICCI, op. cit., pag. 266. — Fot. Anderson 12678, Brogi 14484.

Girolamo da Santa Croce.

S. Stefano, in ricca veste a figure ricamate su fondo d'oro, al quale due angioli reggono la corona sul capo. Dietro la figura del Santo si stende un gaio paese a colline, fra le quali serpeggia una lunga via percorsa da un gruppo di cacciatori. **222**

Tavola di pioppo: larg. 0,35 — alt. 0,40.

Dal Monastero delle Benedettine di S. Lorenzo in Venezia, 20 aprile 1811.

Anche in questo quadretto appare la natura un po' superficiale del pittore gaio nel colorire e nel comporre i suoi gruppi d'angioletti librantisi in alto, geniale nel riprodurre meticolosamente il paesaggio ricco di figurette. Convien notare tuttavia che in alcune opere che si conservano a Venezia seppe raggiungere maggior arte nell'aggruppare le figure e nel dar loro grazia e sentimento. Il Gironi, nella sua opera, riprodusse, attribuendolo a Girolamo da Santa Croce, oltre questo dipinto, anche un altro, di uguali dimensioni, pure su tavola, con un S. Lorenzo incoronato dagli angioli che doveva essere unito a questo e che fu ceduto in cambio; proveniva anch'esso dalle monache di San Lorenzo di Venezia.

ICONOGRAFIA: Inciso da Della Rocca per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 80. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Stefano da Zevio.

Questo scolaro del Pisanello sarebbe nato nel 1393 e morto in Verona nel 1451 (?). Il Vasari narra che egli ponesse tanta grazia nel ritrarre le teste di uomini e fanciulli, che Pietro da Perugia, eccellente miniatore, ne trasse copia con istudio particolare e lo stesso Donatello ne rimase meravigliato. Il Zannandreis assicura che egli dipinse molto a Verona e, secondo il Vasari, avrebbe lavorato anche a Mantova nel 1463, ma la cosa è poco probabile e lo è ancor meno la notizia riportata dal Caffi che egli lavorasse nel 1473 in San Celso a Milano insieme a Zanetto Bugatto milanese: forse si tratta di un omonimo. Forse fu anche nel Tirolo nel 1434, se a lui si riferisce un documento che vi ricorda un *magister Stephanus pictor quondam Johannis da Verona*. Non è ben certo che il Vincenzo di Stefano pittore ricordato dal Lanzi e dal Ticozzi e che avrebbe lavorato a Mantova nel 1463 gli fosse figlio. In più composizioni ricorda la scuola di Colonia.

BIBLIOGRAFIA: D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori ecc. veronesi,* ed. Biadego, Verona, 1891, pag. 44 e seg. — LIONELLO VENTURI, *Le origini della pittura veneziana,* pag. 72 e segg.

L'Adorazione dei Magi — I tre Re — seguiti da lungo corteo in cui si notano svelti levrieri, cavalli riccamente bardati e un camello — offrono al Bambino sorretto dalla Vergine i doni. Dietro al gruppo divino è la stalla col bue e l'asino; nel fondo, in un angolo, si stende un gregge. Le corone, i doni dei re, le bardature dei cavalli, i nimbi son messi a oro a rilievo. **223**

Segnato, in terra:

Stefanus pinxit 1435

Tavola di pioppo: larg. 0,47 — alt. 0,72.

Dal signor Domenico Biasoli per cambio, il 14 settembre 1818.

Il quadro, piacevolissimo e pieno di minuti particolari, che potrebbe esser quello ricordato dal Zannandreis come conservantesi un tempo in casa Ottolini, benchè, forse per errore, ne riportasse la data al 1434, nei tipi dalle fronti spaziose e fuggenti, nei costumi, nello studio dei levrieri agili e pieni di naturalismo, nel colorito diafano, ricorda la scuola di Colonia e, negli arditi scorci del seguito dei Re, il Pisanello.

BIBLIOGRAFIA: D. ZANNANDREIS, *Le vite ecc.*, pag. 46. — G. FRIZZONI *(L'Arte,* 1901, pag. 222). — L. VENTURI, *Le origini della pitt. venez.*, pag. 74.

ICONOGRAFIA: G. FRIZZONI *(L'Arte,* 1901, pag. 225). — C. RICCI, op. cit., pag. 166. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Anderson 11087.

Giovanni Speranza.

224 **La Madonna col Figlio, S. Giuseppe e S. Maria Maddalena,** a mezze figure.

Tavola di pioppo: larg. 0,16 — alt. 0,40.

Acquistato per L. 3000 da Angelo Genolini nel 1885; il quadro proveniva da Bologna. E' segnato:

JOAÑES SPERÃTIA PISĪT

Francesco Morone.

Francesco, nato a Verona intorno al 1474, figlio di Domenico Morone, apprese l'arte dal padre e raggiunse presto quella grazia, quel disegno corretto e quel colorito vago e acceso di che il Vasari tanto lo lodava: eseguì diverse opere nella sua patria, fra le quali, come ricorda il Vasari, « ritrasse Francesco dal naturale molti dei monaci che mentre vi lavorò, abitarono, o furono per passaggio in quel monastero; e fra essi vi sono ritratti molti novizi, ed altri monaci d'ogni sorta, che sono bellissime teste, e fatte con molta diligenza ». Questo pittore che, secondo il Burckhardt, si avvicina alla maniera di Giovanni Bellini e che, come osserva il Frizzoni, conservò anche nell'età più avanzata una semplicità e un'ingenuità aurea, morì il 16 maggio 1529, dopo aver fatto testamento quattro giorni prima e fu seppellito presso suo padre, in S. Bernardino a Verona. *Franciscus Moronus pictor de S. Paulo de Campo Martio* figura come confratello nella matricola della compagnia dei SS. Siro e Libera; ciò che conferma l'asserzione del biografo che egli fosse persona tanto da bene e così religiosa e costumata che mai s'udì uscire di sua bocca parola meno che onesta. Ebbe uno scolaro valente in Paolo Morando detto il Cavazzola.

BIBLIOGRAFIA: D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori veronesi,* pag. 84.

225 **La Madonna e Santi** — La Vergine, seduta in trono ornato di festoni, col putto nudo fra le braccia. A' suoi

lati, in piedi, San Nicolò di Bari e San Zeno, in ricche vesti pontificali ornate di leggiadre figurette finemente colorite lungo la stola.

Nella base del trono si legge:

VERONAE COLVMEN ZENO
TVTELA DEGVSQ.
GREGORIVS MORIENS HOC
TIBI REDDIDIT OPVS
ATTAMĒ ꝗ LISCAE LEONARDI
GLORIA TECVM
VIVET Q̄Z STETERIS CVLTA
TABELLA DIV.

e al di sotto uno stemmetto a testa di cavallo e, in basso, in un cartello, a lettere corsive, si legge la scritta, letta fin qui inesattamente:

Franciscus filius (?) d. domi
nici de Morone pixit
Anno dōi MCCC.. II (1502 ?)
kl.... oct....

Tela: larg. 1,25 — alt. 1,70.

Dalla Prefettura dell'Adige 9 febbraio 1811. Levata a S. Giacomo della Pigna « per mezzo del sig. Giuseppe Appiani » .

Cesare Bernasconi così ricorda questa tela: « Più vaga e chiara e conservata è la tavola nella R. Galleria di Brera in Milano con nostra Donna e il divin suo Figliuolo, seduta in trono ed ai due lati due Santi Vescovi. E' segnata col nome; e sebbene non si rilevi la data, fu certamente dipinta intorno allo stesso tempo di quella in S. Maria in Organo, essendo del medesimo stile ». Nella chiesa ricordata dal Bernasconi il nostro pittore lavorò nel 1503, che potrebbe esser benissimo la data del dipinto di Brera nel quale non si saprebbero a sufficienza ammirare la dignità delle figure, la gentilezza un po' severa e pur bellinesca della Madonna e del Bambino, la finezza dell'esecuzione. Solamente il colorito, fors'anche a causa della tempera un po' arsiccia e rientrata, è un po' basso di tono e piatto.

Il Moroni ripetè quasi le stesse figure nel suo quadro di S. Maria dell'Organo a Verona.

ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 11075, Brogi 2152.

Scuola veneta (?).

226 **Due episodi della vita di S. Girolamo** — Il Santo, ancor giovane e miscredente, in letto, ammalato, vede l'anima propria in alto dinnanzi al tribunale di Cristo giudice; convertito poscia e già vecchio benedice i fedeli a lui accorrenti.

Due tavole di pioppo centinate: larg. 0,60 — alt. 0,40.

Queste due tavolette — che illustrano due episodi della vita di San Girolamo raccolti nella *leggenda aurea* del Da Voragine — già date alla scuola del Foppa, facenti parte di una predella, furono acquistate dall'Accademia di Belle Arti nel 1820. Nel Museo Correr se ne conserva una terza, senza indicazione d'autore e di scuola, e non se ne conosce la provenienza: rappresenta il *Transito di S. Giuseppe*, è indicata di autore incerto e fu lasciata da Teodoro Correr senza che sia noto dove egli l'acquistasse. Secondo il Ludwig questa e altre tavolette analoghe a Venezia e a Vienna provengono dalla chiesa della Scuola della Carità di Venezia.

Queste due tavolette di Brera eran da prima attribuite a Tommaso Giottino (!), poi alla Scuola lombarda. Al Ludwig sembrarono vivarinesche; ad altri parvero umbre, ad altri ferraresi. Tenuto conto di certi caratteri, per quanto non ben definiti e della provenienza, li ascriviamo, finchè ricerche e raffronti più sicuri tolgano ogni dubbio, alla Scuola veneta del XV secolo, per quanto siam disposti a riconoscere che il modellato delle teste ricorda la scuola ferrarese del 1470 circa.

BIBLIOGRAFIA: LUDWIG, *Documente über Bildersendungen von Venedig nach Wien,* Vienna, 1901, XIII-XIV. — C. RICCI, op. cit., pag. 197 e nota.
ICONOGRAFIA: Fot. Brogi 14515.

Attribuito a **Lorenzo Veneziano.**

Di questo pittore continuatore di Paolo da Venezia e della corrente gotico-bizantineggiante si conoscono opere che vanno dal 1357 (per altri dal 1335) al 1372, fra i quali notevolissima la grande ancona della Pinacoteca di Venezia (n. 10) dipinta nel 1357 per commissione del nobile Domenico Lion, che fu pagata al pittore 300 ducati.

BIBLIOGRAFIA: A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana,* Vol. V, pag. 930-931 e opp. ivi citt. — L. VENTURI, *Le origini della pittura venez.,* Venezia, 1907.

227 **L'Incoronazione della Vergine** — Gesù Cristo, seduto, in atto di incoronare la Vergine assisa presso di lui, vestita di ricchissimo manto a ricami. Tutt'intorno sono gli angioli suonanti; il fondo è messo ad oro.

Tavola di pioppo centinata: larg. 0,63 — alt. 1,00.

Dall'Intendenza Generale dei Beni della Corona il 26 novembre 1808; in origine si trovava nella chiesa di Santa Chiara a Venezia. Le altre tavole, che completavano il polittico, si conservano nella Galleria di Venezia (n. 21).

E' ricordata nell'elenco delle pitture consegnate dall'Edwards fra quelle di maggior interesse e v' è detto: « la tavola suddetta appartiene al centro di un' ancona della quale dopo la spedizione fattasi a Milano si ritrovò il rimanente, che fu dato all'Accademia ». Adolfo Venturi toglie quest'opera dal novero di quelle di Lorenzo Veneziano: « Confuso con Lorenzo Veneziano (egli scrive) è il fine bizantineggiante che colorì il polittico della Galleria di Venezia (n. 21) che ha nel mezzo un' *Incoronazione*, recante la firma falsa di Semitecolo, sostituita alla primitiva, oggi a Brera sotto l'erroneo nome di Lorenzo. Il pittore par che s'ispiri alle lamine smaltate e ne segni gli alveoli d'oro, pur riproducendo in alcune formelle i fatti della vita di San Francesco, secondo le composizioni dipinte della basilica superiore d'Assisi », e osserva come contrariamente a Paolo e a Lorenzo Veneziano egli dipinga le carni bronzee secondo l'uso dei Bizantini.

BIBLIOGRAFIA: V. MALAMANI, *Mem. del conte Cicognara.* — A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana,* Vol. V, pag. 931. — L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana,* pag. 28.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 51. — Fot. Dubray 228.

Antonio Vivarini e Giovanni da Murano detto anche d'Allemagna.

Antonio Vivarini da Murano, figlio di Michele e fratello di Bartolomeo, appartiene a una famiglia di pittori e nacque a Murano intorno al 1415. In collaborazione di Giovanni d'Allemagna — del quale poco si sa della vita, e che morì a Venezia nel 1450 — eseguì diverse opere che rivelano nella grazia il carattere umbro di Gentile da Fabriano e, pel Morelli, anche di Pisanello o piuttosto di Giambono sotto l'influenza di quest'ultimo, nell'esilità delle figure, nella chiarezza del colorito. La parte che spetta a Giovanni tedesco è verosimilmente a rintracciarsi in certi particolari tipi, in certe disposizioni delle figure, in certi toni chiari e brillanti: le ricche cornici gotiche a intagli dei loro quadri ne accrescono l'attrattiva. Le migliori loro opere si trovano a Venezia e alcune son datate del 1443, 1444, 1446. Dopo il 1446 Antonio si associò invece a Bartolomeo da Murano e, più tardi, lavorò da solo, come proverebbe un quadro del Laterano del 1464 che reca il solo suo nome. Antonio Vivarini, che aveva studio a Venezia, morì fra il 1476 e il 1491.

BIBLIOGRAFIA: V. Bibliografia al n. 155. — PAOLETTI e LUDWIG *(Repertorium f. K.,* 1899). — LAZZARINI *(Nuovo Archivio veneto,* 1906). — L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana,* Venezia, 1907.

228

La Vergine e molti Santi — Polittico in due zone. Nella inferiore, nel mezzo, la Vergine col Bambino in trono tiene un modellino di una chiesa e riceve l'omaggio devoto di un monaco. Ai lati, in tante caselle, stanno, in figure intere, i santi Agostino, Benedetto, Battista, Girolamo, Bruno, Prosdocimo. Nella zona superiore v' è, nel mezzo, la Pietà e, in altrettante caselle un po' più piccole delle inferiori, son le figure (a poco più che mezzo busto) dei santi Scolastica, Gregorio, Pietro, Paolo, Ambrogio, Giustina.

Tavola di pioppo: larg. 2,00 — alt. 1,20.

Dal convento dei Benedettini di Praglia nel Padovano. Entrato in Brera nell'agosto del 1811.

Questo polittico, dalle figure smaglianti di colorito e piene di nobiltà, presenta notevoli affinità, come notò il Burckhardt, col capolavoro dei due maestri, la Madonna in trono e diversi santi del 1446, nella Galleria di Venezia. Il confronto fra questo quadro braidense e il polittico giovanile di Mantegna di questa stessa collezione di Brera può mostrare le relazioni d'arte fra il grande maestro e i Vivarini.

A Lionello Venturi tuttavia sembra che quest'opera, anziché appartenere alla collaborazione dei due maestri intorno al 1448-1449, come si credette da taluni, sia posteriore, cioè del tempo della collaborazione d'Antonio col fratello Bartolomeo, che cominciò nel 1450, dopo morto Giovanni.

BIBLIOGRAFIA: PAOLETTI e LUDWIG, loc. cit., e L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana,* pag. 112.

Scuola veneta del secolo XVI.

720 **Apollo e Dafne** con fondo vivace di paese.

Tavola di pioppo: larg. 0,64 — alt. 0,43.

Dono del signor Casimiro Sipriot. Non mancano in questo quadro, abbastanza piacente nel fondo a paesaggio, reminiscenze giorgionesche.

SALA XI

Scuole Venete

dei secoli XVI-XVIII.

Gian Battista Piazzetta.

Questo pittore, figlio dell'intagliatore Jacopo da Pederoba, nacque nel 1682 a Venezia. A Bologna si legò in amicizia con Giuseppe Crespi e si ispirò alle opere vigorose del Guercino, dal quale attinse la maniera sua peculiare, imprimendole originalità e vigoria nuove, nel distribuire le ombre e le luci radenti, delle quali abusò non di rado. Fu anche incisore, e morì a Venezia nel 1754.

229

Gesù Cristo in croce, col capo inclinato nell'abbandono della morte, gli occhi chiusi, con un drappo appeso a una cordicella che gli gira intorno ai fianchi, illuminato vivamente da una luce biancastra che viene dalla destra di chi osserva. In terra, ai piedi della croce, giace il teschio.

Tela: larg. 0,32 — alt. 0,54.

Acquistato nel giugno 1903 per L. 400 dal sig. Giuseppe Morcen di Feltre.

Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 269. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Gian Battista Tiepolo.

Figlio di Domenico capitano di nave, questo pittore nacque a Venezia nel 1696 (per altri nel 1693). Fu scolaro da prima di Gregorio Lazzarini, poi studiò più a lungo le opere di Paolo Veronese, dal quale prese le caratteristiche tonalità e i contrasti d'ombre luminose e di luci. Fu di una fantasia inesauribile, di una genialità e di una grandiosità tali che l'opera sua rappresenta, attraverso le fredde nebbie dell'arte settecentesca, un raggio di sole fulgidissimo. La sua rapidità nel comporre dovette esser uguale a quella dell'esecuzione, a rapidi colpi di pennello, efficacissima, di una freschezza senza pari. Morì a Madrid nel 1770 dopo aver decorato de' suoi fantastici affreschi diversi palazzi del Veneto e di Lombardia. Anche suo figlio Gian Domenico fu pittore e seguì la maniera del padre.

Bibliografia: G. M. Urbani de Gheltof, *Tiepolo e la sua famiglia,* Venezia, 1879. — F. F. Leitschuh, *G. B. Tiepolo*, Wurzburg, 1896. — Franz Ermann Meissner, *Tiepolo (Kunstler Monographien,* 1897). — P. Molmenti (in *Nuova Antologia,* 16 febbraio 1898). — G. Frizzoni (in *Emporium,* ottobre 1902). — H. Modern, *G. B. Tiepolo: eine Studie,* Vienna, Artara, 1902.

230 **Bozzetto di una battaglia** dei Veneziani contro i Turchi e un' apparizione celeste.

Tela : larg. 0,70 — alt. 0,52.

Legato Oggioni (1855). E', per dirla con le parole di Corrado Ricci, un « rapido e vivo bozzetto ».

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 213. — Fot. Brogi 11688, Dubray 292.

Rosalba Carriera.

Dalle diligenti ricerche del Malamani su questa geniale pittrice si apprende che essa nacque il 7 ottobre 1676 a Venezia da Andrea di Chioggia e Angela Foresti. Incominciò a miniare e si mise a studiare il pastello dietro consiglio di Cristiano Cole, abilissimo dilettante inglese, riscuotendo gli elogi di artisti, fra gli altri del Crespi detto *lo Spagnuolo*. Sposò Antonio Pellegrini « pittore rapidissimo ». Nel 1705 fu ammessa all'Accademia di San Luca. Principi e signori le commisero il loro ritratto; vantò l'amicizia del Principe Elettore di Sassonia poi re di Polonia e di Pietro Crozat, scudiero della Corte di Francia e ricco amatore di oggetti d'arte; e si deve al primo se Rosalba a Dresda trionfa in tutta una sala di quella Galleria, che pare un tempio votivo all'arte della pittrice. Intorno al 1746 dovette smettere di lavorare perchè divenne cieca. Morì il 15 aprile 1758 a 82 anni.

BIBLIOGRAFIA: A. M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche di veneziani maestri,* Libri V, Venezia, 1771. — G. ZANETTI, *Elogio di Rosalba Carriera,* Venezia, Alvisopoli, 1818. — V. MALAMANI, *Rosalba Carriera* (nelle *Gallerie Nazionali italiane,* Anno IV, 1899, pag. 27 e segg.).

231 **Ritratto d'uomo**, ancor giovane, di mezza figura, quasi di fronte, gli occhi azzurri, la bocca atteggiata al sorriso, la parrucca bianca, l'abito modesto.

Pastello: larg. 0,42 — alt. 0,47.

Dono dei fratelli sigg. Carlo e Antonio Grandi nel maggio del 1903.

Tintoretto (Copie).

232 **Una donna**, che volge il dorso all'osservatore, conduce una bambina e col braccio destro steso le fa cenno di proseguire.

Tela : larg. 0,20 — alt. 0,30.

Pervenne il 26 giugno 1817.

Copia parziale dalla *Presentazione al tempio* della chiesa della Madonna dell'Orto in Venezia.

233 **Una donna**, seduta, in atto di stringere a sè una bambina.

Tela: larg. 0,20 — alt. 0,30.

Pervenne il 26 giugno 1817.

Copia parziale dalla *Presentazione al tempio* della chiesa della Madonna dell'Orto in Venezia.

Scuola veneta del secolo XVIII (?).

S. Pelino, caduto, subisce il martirio da numerosi sgherri, dinnanzi a un edificio classico. **234**

In alto si librano gli angioli con la corona del martirio.

Tela: larg. 0,34 — alt. 0,46.
Acquistato il 23 maggio 1901, dal sig. Carlo Maggioni.
E' piuttosto un bozzetto che un quadro finito, e opera modesta.

Bernardo Bellotto detto il Canaletto.

Nato a Venezia nel 1720, fu scolaro di Antonio Canal, detto il *Canaletto*, e fu chiamato esso pure con questo nomignolo. Fu tra i più valenti nel riprodurre prospettive, paesaggi, architetture e avanzi di edifici romani. Si recò, per commissioni nell'arte sua, in diverse città d'Italia e all'estero, come a Monaco intorno al 1745, a Dresda (1747-55 e 1762-68), a Vienna (1758-60) e, infine, a Varsavia quale pittore di Corte di Re Stanislao II di Polonia. E a Varsavia morì il 17 ottobre 1780. Fu il vero precursore dei paesisti moderni, ma egli però seppe animare i suoi vivacissimi quadri (di una intonazione un po' fredda, quasi lunare), di una potenza suggestiva e di una poesia profonda della natura da non aver l'uguale. Basterebbero a provarlo questi due delicatissimi paesaggi della Pinacoteca di Brera, nei quali la diligenza scrupolosa della riproduzione del vero si sposa al più poetico sentimento del paesaggio: per dirla con una frase oggi troppo sfruttata per certi paesisti moderni, il Bellotto ha saputo riprodurre qui anche l'anima delle cose.

Veduta della villa Gazzada presso Varese. **235**

Tela: larg. 1,00 — alt. 0,65.
Acquistato per Brera nel marzo 1831.
ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 210.

Veduta della Gazzada presso Varese. **236**

Tela: larg. 1,00 — alt. 0,65.
Acquistato per Brera nel marzo 1831.
ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 211.

Francesco Zuccarelli.

Nacque a Pitigliano in Toscana intorno al 1702; fu incisore da prima, allievo a Roma di Gian Maria Morandi e pittore di paesaggio. Lavorò a Venezia, a Londra, a Firenze. « Fu pittore sincero nella rappresentazione del paese — osserva il Venturi — e, nonostante i vezzi d'Arcadia, che qua e là ricerca nel figurar pastori e pastorelle, ha la visione limpida de' campi e de' colli schiarati da luce tranquilla; non cade nella pesantezza come il Locatelli, nella densità come il Cerquozzi, non nella monumentalità degli effetti come tanti altri suoi contemporanei, e si conserva semplice, mite, campagnuolo ». Il Morelli lo definì acutamente: « pittore arcadico egli canta ognora la medesima pastorale, ma la canta piacevolmente e sempre con assai garbo ». Fu suo scolaro Giuseppe Zaist. Morì nel 1788.

237 **Predica di S. Giovanni Battista** sulle rive del Giordano. Sul davanti e nel fondo del paese son folti gruppi di piante.

Tela: larg. 0,97 — alt. 0,56.

Venduto a Brera dal sig. Filippo Benucci nel 1835.

Questo delicato paesaggio dell'attraentissimo pittore, ancor così pieno di sapore arcaico, mostra, nel confronto dei due paesaggi vicini del Bellotto, quanta distanza separasse i due contemporanei, e qualche volta anche colleghi di lavoro, nell'interpretazione del paese, romantico, manierato, arcadico pel Zuccarelli, oggettivo, potente e pur pieno di sentimento nel Bellotto.

Brusasorci iuniore (**Felice Ricci**).

Felice Ricci nacque a Verona nel 1540 e apprese l'arte dal padre Domenico (del quale già parlammo al n. 110). Ancor giovane rimasto privo del padre andò vagando per varie città d'Italia finchè, come narra il Zannandreis, « fermossi in Fiorenza, accolto dal suo concittadino Jacopo Ligozzi, ove facendo studio sulle opere de' più famosi maestri di quella scuola, si formò una maniera più delicata e gentile di quella del padre ». Morì nel 1605 « avvelenato dall'infida sua moglie di nome Toscana, la bellezza della quale soleva egli spesso riportar nelle Veneri e nei corpi delle femmine da lui dipinte ». Anche suo fratello minore Giambattista e la sorella Cecilia professaron la pittura.

BIBLIOGRAFIA: ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori veronesi,* Verona, 1891.

238 **Gesù al limbo** col vessillo della Redenzione.

Lavagna: larg. 0,31 — alt. 0,39.

Dal Monastero di S. Giustina in Padova; entrò a Brera nell'agosto 1811. (Pel Gironi da S. Agostino in Padova).

Questo quadretto era dato nel catalogo del 1812 e dal Gironi a Paolo Farinato; lo stesso scrittore notava che un dipinto con lo stesso soggetto, meno leggerissime variazioni « e parimente sul marmo nero » attribuito pure al Farinato, era nella collezione del sig. Stefano Marinoni direttore generale dei tabacchi nel Regno lombardo veneto, descritta da D. Palamede Carpani *(Raccolta delle migliori dipinture che si conservano nelle migliori Gallerie milanesi*, Quad. II).

ICONOGRAFIA: Inciso da Della Rocca nell'opera del Gironi cit.

Scuola veneta del secolo XVIII.

239 **Battesimo di Gesù Cristo** sul Giordano; sulla riva gli angioli attendono per ricoprirlo; in alto un gruppo d'angioli suonanti. A monocromato.

Tela: larg. 0,49 — alt. 0,88.

Donato da Giuseppe Appiani, che lo credeva di Lodovico Carracci, nel 1805.

235. B. Bellotto detto il Canaletto: Veduta della villa Gazzada (Varese).

243. Francesco Guardi: Il Canal Grande di Venezia.

Cesare Vecellio.

Della famiglia del celebre Tiziano e fratello di Fabrizio pur pittore, nacque a Pieve di Cadore nel 1521 e morì a Venezia nel 1601. E' maggiormente conosciuto come incisore.

BIBLIOGRAFIA: TICOZZI, *Vita dei pittori Vecelli.*

La Trinità — Il Padre Eterno sorregge, a braccia aperte, il Crocifisso fra le nubi. In alto lo Spirito Santo. **240**

E' segnato:

CÆSAR V. F.

Tavola di noce: larg. 0,23 — alt. 0,40.

Se ne ignora la provenienza e lo stesso Robustiano Gironi nella sua opera edita nel 1812 non seppe indicarla.

Dietro è segnato a penna in carattere del XVI secolo: *Caesare Vecellio de Cador.*

ICONOGRAFIA: Inciso da Della Rocca nell'opera del Gironi cit.

Paolo Veronese (Caliari) (?).

Gesù nell'orto, in atto di svenire, è sorretto da un angiolo. Nello sfondo si ergono gruppi d'alberi e rovine di edifici classici. **241**

Tela: larg. 1,08 — alt. 0,80.

Pervenuto a Brera l'11 agosto 1808 da Santa Maria Maggiore di Venezia.

Questo dipinto, benchè figuri nei vecchi cataloghi come originale di Paolo Veronese e tale lo credesse il Gironi che lo chiamò « nobilissima pittura del bel numero di quelle cui il Caliari arrecò grazia e perfezione somma », è a dubitare che possa appartenere al maestro veronese perchè lontano dalla diligenza di disegno, dal vivace colorito e dalla trasparenza di toni che gli son proprii.

Nell'elenco dell'Edwards è così ricordato: « Cristo agonizzante nell'orto; in tela (alquanto oscurato) ».

BIBLIOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit. — V. MALAMANI, *Memorie del conte Cicognara ecc.,* pag. 378.

Francesco Guardi.

Il Guardi nacque a Pinzolo in Valle Rendena nel Trentino nel 1712 e fu allievo del Canaletto: sua sorella Cecilia andò moglie a G. B. Tiepolo. Ne' suoi piacevolissimi quadri di soggetto veneziano — canali, ponti, interni di chiese, cerimonie pubbliche — è la riproduzione esatta, festosa della città nel suo tempo. Morì nel 1793. La maggior parte de' suoi quadretti emigrò da Venezia e, in gran parte, anche dall'Italia. Con una grande parsimonia di mezzi tecnici, condensando, a macchie, le cose e dando loro il significato più semplice, procedendo tutto — per dirla col Cantalamessa — per abbreviazione, con una felicità rara nell'escludere il men bello e il men caratteristico, con una grazia e una flessibilità di mano più unica che rara egli infonde ai suoi quadri d'ambiente un vigore che la più coscienziosa riproduzione non conseguirebbe.

BIBLIOGRAFIA: G. CANTALAMESSA (in *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana,* 1903, n. 7-10). — G. H. SIMONSON, *Francesco Guardi,* Londra, Methuen, 1905.

242 **Il Canal Grande** di Venezia percorso da numerose barche.

Tela: larg. 0,75 — alt. 0,56.
Legato Oggioni (1855).

In questo, come nel quadretto vicino (n. 243), è ammirevole la vivacità delle piccole scene fra i gondolieri nelle barche che animano il Canal Grande; lo spirito eminentemente aneddotico del pittore appare anche nei più lontani gruppi di personaggi sparsi sulle barche, lungo le rive, sotto le logge. In questo vero formicolio di persone il pittore ha saputo rendere il sentimento vario e vivace che caratterizza il popolo veneziano.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 216. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

243 **Veduta del Canal Grande** di Venezia e del ponte di Rialto.

Tela: larg. 0,75 — alt. 0,56.
Legato Oggioni (1855).

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 217. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

SALA XII

Scuola lombarda preleonardesca

Scuola lombarda del sec. XV.

244 **Ritratto** di Gabriele Maria Visconti (?) di profilo, la zazzera bionda, il berretto rosso.

Tavola di pioppo: larg. 0,29 — alt. 0,33.
Legato Oggioni (1855).

245 **Ritratto** di Giovanni Galeazzo Visconti, di profilo, a capo scoperto, l'abito a ricami.

Tavola di pioppo: larg. 0,29 — alt. 0,33.
Legato Oggioni (1855).
Dietro è indicato, in vecchi caratteri, come *il Duca di Mantova* (sic).

246 **Ritratto** di Filippo Maria Visconti (?), di profilo, col berrettone rosso.

Tavola di pioppo: larg. 0,32 — alt. 0,39.
Legato Oggioni (1855).

247 **Ritratto** d'Isabella di Francia, moglie di Giovanni Galeazzo Visconti. E' di profilo, coi capelli raccolti dalla reticella, meno una lunga treccia che cade coprendo l'orecchio.

Tavola di pioppo: larg. 0,26 — alt. 0,33.
Legato Oggioni (1855).
Dietro è segnato, in caratteri antichi: *Duchessa di Mantova.*

Queste quattro modeste tavolette, recanti i nn. 244, 245, 246, 247, facevan parte verosimilmente, come lascia indovinare anche la bordura che le recinge tutt'intorno e che si riscontra nelle consimili, di una di quelle fascie a lacunari ricorrenti intorno ai soffitti di molte sale private della Lombardia. I ritratti raffigurativi appartengono alla classe delle così dette *restituzioni.*

Vincenzo Civerchio.

Su questo multiforme artista le ricerche del Caffi hanno portato qualche luce. Vincenzo Civerchio — o Verchio come lo chiamò il Vasari — sarebbe nato intorno al 1470 a Crema. Il primo lavoro suo ricordato nei documenti è del 1493 per la pittura murale della cappella maggiore nel Duomo di Brescia: gli affreschi perirono con la distruzione della cappella e rappresentavano fatti della Scrittura e della vita della Vergine. Nel 1495 eseguiva un trittico firmato e datato già nella chiesa di S. Barnaba a Brescia e ora in quella Galleria Tosio. Del 1504 è un quadro segnato nella chiesa di S. Alessandro nella stessa città. Nel 1507 il Civerchio si obbligava coi rappresentanti della Comunità di Crema a dipingere un San Marco fra le figure della Giustizia e della Temperanza: il quadro al tempo di Luigi XII sarebbe stato inviato « come pittura ragguardevole » in Francia. Intorno a quell'epoca il Civerchio racconciò una figura della Madonna nel primo altare a sinistra di chi entra nel Duomo di Crema: il lavoro è ricordato dall'*Anonimo Morelliano* che così riporta il nome del nostro pittore: *Vincenzo Civerto Cremasco ditto el Forner,* alterazione erronea, secondo il Caffi, dell'epiteto di *Fanonus*, ricordato da qualche documento: e il Caffi aggiunge, a prova che il Civerti o Civerchio non era fornaio nè di stirpe di fornai, che al contrario egli apparteneva a famiglia antica e nobile benchè non titolata. Il quadro rimane ancora nel Duomo, assai velato da restauri; la maniera del Civerchio è più palese in un altro quadro l'*Angel Gabriel e la nostra Donna* dipinta « sopra ditte portelle » (dell'organo) che l'*Anonimo* dà pure al Civerchio « pittor e architetto e perspectivo » (sic), portelle che oggi si trovano sulla porta d'ingresso all'interno della chiesa di S. Bernardino. E l'*Anonimo* aggiunge ancora, sempre a proposito del Duomo: « Una camera fu tutta dipinta dal ditto Vicenzo Civerto », ma oggi non esiste più. La pala con le figure di San Sebastiano, di San Rocco e di San Cristoforo nel Duomo stesso e che tuttora rimane, gli fu allogata nel 1518 dietro compenso di 29 ducati d'oro. Nel 1524 il pittore fu chiamato a Palazzolo, poco lontano da Crema, a lavorarvi; e della sua andata rimane tuttora ricordo in un' ancona in cinque parti. Nel 1531 eseguì un dipinto con la morte di Maria già nel Duomo, sull'arco della cappella della Misericordia e l'anno dopo andava a Lodi a far la stima delle pitture eseguite dai Toccagni nella chiesa dell'Incoronata. E' ignoto invece l'anno in cui il Civerchio eseguì certe decorazioni di palazzi privati cremaschi ma, sembra, fosse intorno al 1540. Il pittore nel luglio del 1544 era ammalato, così che, il giorno 25 di quel mese, dettò il proprio testamento lasciando alla moglie Luchina de Medici, fra altre cose, le vesti, gli anelli, i gingilli, le suppellettili; e i disegni, i colori, le pietre da macinare ad altri.

Il Lomazzo, e il Gattico nella sua storia manoscritta del convento di S. Eustorgio, attribuirono a un Vincenzo Vecchio le pitture a fresco della cappella di San Pietro Martire in S. Eustorgio a Milano, eseguite nel 1466; non può dunque trattarsi del Civerchio, che fiorì più tardi, come vedemmo.

Le opere del Civerchio, spesso segnate con le iniziali del suo nome intrecciate, provano la sua derivazione dall'arte del Foppa, e a sua volta influì, secondo il Morelli, sullo stile del Romanino: la maniera del Civerchio, che presenta qualche relazione, in alcune composizioni, con la scultura del tempo e in ispecie dell'Amadeo, è piacente, ingenua, non priva tuttavia di sapienza e di robustezza come in questo stesso quadro della Pinacoteca di Brera.

BIBLIOGRAFIA: LOMAZZO, *Trattato della pittura.* — G. L. CALVI, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali pittori ecc.,* Milano, Agnelli, 1865, vol. II, pag. 205, *Vincenzo Civerchio.* — M. CAFFI (in *Arch. Stor. Italiano,* Serie IV, n. 33, Tomo XI, 1883). — E. JACOBSEN (in *Jahrbuch der k. preuss. Kunsts.,* 1896, XVII).

248 **La Madonna adorante il Bambino** — La Vergine, in veste rossa e manto scuro a bordi dorati, il capo avvolto in uno scialle chiaro, genuflessa, adora il Bambino, steso, nudo, in terra. S. Giuseppe esce dalla capanna. S. Caterina, pure in ginocchio, le mani giunte, avvolta in ampio manto, adora il fanciullo. Nello sfondo, attraverso un arco diroccato, si vedon monticelli roc-

ciosi, e un pastore col gregge, al quale l'angiolo dà la lieta novella.

Segnato CV intersecato da un compasso.

Tavola di pioppo: larg. 1,40 — alt. 1,82.

Il dipinto, veramente fine e delicato d'esecuzione, apparteneva alla famiglia Cavalli di Brescia e da ultimo al sig. Giuseppe De Tuccari che lo vendette alla Pinacoteca di Brera per L. 5500 nel 1886.

BIBLIOGRAFIA: MICHELE CAFFI *(Arch. Stor. Italiano,* Serie IV, n. 33, Tomo XI, 1883). — *Vincenzo Civerchio, Notizie e documenti.*

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 229. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Brogi 2119.

Civerchio (Maniera).

Adorazione di Gesù Bambino — La Vergine, in veste rossa e manto azzurro, inginocchiata, e S. Giuseppe, in manto giallognolo, adorano il Bambino seduto in terra: su loro si libra un angiolo con un cartello. Il gruppo è riparato da un edificio a logge architravate, oltre il quale si scorge un tempio rotondo, sormontato da una cupola, a mo' di battistero. **734**

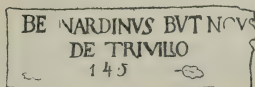
Tavola di pioppo: larg. 1,57 — alt. 1,13.

Depositato dalla chiesa di S. Maria del Carmine in Milano (1905-1906).

Il quadro ha subito parziali rifacimenti, specialmente nella veste di San Giuseppe, e ritocchi qua e là; la minor finitezza e l'esecuzione fiacca in confronto del vicino quadro del Civerchio, del quale tuttavia conserva lo spirito della composizione, i tipi e gran parte della tecnica, consiglian di ascriverlo piuttosto alla maniera del Civerchio che sicuramente a lui.

Bernardino Butinone.

I recenti studi hanno valso a chiarire l'attività di questo pittore del periodo preleonardesco, qualche volta confuso con altri maestri contemporanei. Butinone, figlio di un Jacopo da Treviglio, presso Milano, è ricordato per la prima volta in questo quadro, n. 249, della Pinacoteca che porta la scritta:

BE NARDINVS BVT NOVS
DE TRIVILLO
145

(145... non 1484 come altri lesse e si ostina tuttora a leggere, benchè quelle tre prime cifre, nonostante i ritocchi e i guasti che le circondano, appaiano chiaramente sull'imprimitura originale). E poichè del pittore le ultime notizie sono del 1507, è certo

— e n'è una riprova l'esecuzione del dipinto stesso — che questo quadro appartiene alla sua giovinezza. Nel 1467 il nostro pittore eseguiva un quadro raffigurante Gaspare Vimercati, comandante delle truppe di Francesco Sforza, dinnanzi alla Vergine e al Bambino, per l'altar maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie. Il Butinone si associò più volte nel lavoro a un altro pittore trevigliese, Bernardino Zenale, col quale dipinse, nel 1484, nella chiesa del Carmine, secondo il Calvi, alcune composizioni di cui non rimane traccia e nel 1485 la popolatissima ancona dietro l'altar maggiore della parrocchiale di Treviglio che rimane tuttora e in cui la collaborazione di una seconda mano — quella dello Zenale, come assicura il contratto pel lavoro — è evidente. Tra il 1489 e il 1493 i due trevigliesi eseguirono gli affreschi della cappella del protonotario apostolico Ambrogio Grifi in S. Pietro in Gessate, recentemente rimesse in luce, e che portavano infatti il loro nome, oggi quasi del tutto scomparso. Secondo l'Albuzio la vista dell'ancona di Treviglio avrebbe invogliato gli abitanti della vicina terra di Mozzanica a richiedere anch'essi qualche quadro dei due trevigliesi, che infatti avrebbero eseguito per loro « alcune opere », delle quali non si conosce la fine.

Di alcuni altri lavori dei due trevigliesi parlano le cronache e gli scrittori; ma v'è poco a credervi perchè non sussidiati da notizie precise e sopratutto dalle opere stesse, che si cercherebbero invano nei luoghi da quelli ricordati. L'ultimo ricordo sicuro dei due pittori è del 1507 in occasione di un reclamo da essi fatto al vicario arcivescovile perchè non erano ancor stati compensati interamente dalla fabbriceria di Treviglio dell'ancona eseguita tanti anni prima. Se si dovesse credere al Barisaldi l'ultimo lavoro di Butinone sarebbe una composizione eseguita, nel 1515, sul campanile di una chiesa di Treviglio. Il Morelli, Crowe e Cavalcaselle, il Cook, il Seidlitz e altri non riuscirono a distinguere chiaramente la personalità artistica del Butinone da quella di Zenale, oppure attribuirono a quest'ultimo opere che non gli debbono appartenere perchè rivelano un influsso leonardesco che i due trevigliesi, ritardatari e attaccati tenacemente alla tradizione a pena ravvivata dal naturalismo irradiato dalla scuola di Padova, mai non conobbero o che almeno le loro opere sicure non rivelano.

Lo stile del Butinone — che ha caratteristiche che valgono a farlo chiaramente riconoscere — appare in diverse opere conservate in questa collezione di Brera, in case private a Milano, a S. Pietro in Gessate, in Santa Maria delle Grazie, a Treviglio, a Parma nella R. Pinacoteca, all'Isola Bella nella collezione Borromeo e forse qualche altra altrove e all'estero che sarà possibile precisare quando gli studi sulla pittura nell'interessantissimo periodo preleonardesco saranno anche più progrediti e le collezioni private più note.

Bibliografia: G. L. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali pittori ecc.*, Milano, Agnelli, 1865, vol. II, pag. 103, *Bernardo Butinone.* — F. Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi del quattrocento,* Milano, Cogliati, 1902, c. I, *Bernardino Butinone* e *Bernardo Zenale.* — Id., *Butinone e Zenale* (in *Rassegna d'Arte,* luglio 1903). — W. Suida (in *Repertorium für Kunstw.*, 1902, fasc. V). — W. von Seidlitz *(L'Arte,* gennaio-aprile 1903). — G. Frizzoni *(L'Arte,* III, fasc. IX). — H. Cook (in *Burlington Magazine,* febbraio 1904).

249 **Trittico con la Madonna in trono** reggente sul ginocchio destro il Bambino, nudo, in piedi; un po' più indietro, appoggiato al trono, il piccolo S. Giovanni è in atto di osservare; ai lati, entro due nicchie, S. Bernardino e S. Vincenzo diacono.

Sul gradino del trono si legge, in un cartello, la scritta su riferita.

Trittico su tavola di pioppo: larg. 0,34, 0,51, 0,34 — alt. 1,10.
Acquistato nel 1883; proviene dalla collezione Castelbarco.

Il quadro rivela un artista di poca genialità e povero di disegno e di colorito: quest'ultimo è terreo, cupo, con certe lumeggiature stridenti di bianco sulle palpebre, sul sopraciglio, sul mento, sul naso. I capelli, in masse pesanti, ondulate, hanno lumeggiature gialle. Gli o-

recchi son grandi, deformi, malamente attaccati all'occipite, ciò che rappresenta la caratteristica più palese del nostro pittore, che egli non abbandonò nemmeno nelle opere migliori, come quelle della collezione Scotti e dell'Isola Bella. I tipi son volgari; a rompere la monotonia generale valgono a pena i toni brillanti delle vesti rosse della Vergine e di quelle di San Vincenzo, con dorature. Il trono della Madonna, fatto a nicchia, con un festoncino di perle al sommo, è di uno stile classico timido, incerto, primitivo. Comunque, l'opera è preziosa per la storia dell'arte lombarda.

BIBLIOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del quattrocento,* pag. 20 e seg., e opp. su citt.

ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del quattrocento,* pag. 13, fig. 1. — G. FRIZZONI *(Arte,* III, pag. 324). — C. RICCI, op. cit., pag. 228. — Fot. Ist. It. Arti Grafiche. Fot. Brogi 7392.

250

La Madonna regge il putto che le si aggrappa al manto, mentre essa legge nel libro aperto e appoggiato sul davanzale che limita la scena nella parte inferiore.

Tavola di pioppo: larg. 0,28 — alt. 0,33.

Venduto dall'ing. Enrico Mariani di Modena per L. 3000 il 13 agosto 1901.

Il colorito giallo bruno, il tipo del Bambino, la forma dell'orecchio e delle mani ossute, la tinta dei capelli, certe lumeggiature di giallo pallido, a imitar l'oro, negli orli delle vesti come nel quadro firmato della collezione Borromeo all'Isola Bella non lascian dubbio sulla paternità artistica del quadro. L'arte del Butinone, nel dolce viso della Madre china leggermente verso il Bambino, pel quale sembra abbozzare un sorriso di tenerezza pur senza staccare gli occhi dal libro di preghiere, ha raggiunto qui un grado di delicatezza e di grazia che invano si cercherebbe ne' suoi quadri di soggetto analogo. Per la natura rude, quasi selvaggia, del pittore che per la rappresentazione naturalistica dei poveri, dei santi, dei dottori emaciati dagli stenti, del giustiziato nella cappella Griffi sembra seguire esclusivamente la propria inclinazione, questo quadretto così pieno di gentile affettuosità deve aver rappresentato uno sforzo notevole su sè stesso. Un motivo analogo trattò il Foppa nel quadro (n. 305) della Galleria municipale di Milano, che forse ispirò al Butinone questo di Brera. Ma la Madonna del Foppa, lontana dalla soavità di quella del suo seguace — se pur può dirsi tale — è questa volta poco attraente, con gli occhi accigliati, troppo distanti fra loro e il naso schiacciato. Il colorito oltre modo terreo del quadretto del Foppa ricorda ad ogni modo questo del pittore trevigliese, il quale seguì pur esso la stessa disposizione nel piccolo gruppo, collocando il putto ritto sul davanzale, ma in atteggiamento più naturale e spontaneo.

Nel tergo è incollata un' incisione eseguita da *Suor Isabella Piccini* e raffigurante Re David.

BIBLIOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del quattrocento,* pag. 44 e *Emporium,* gennaio 1903, pag. 36-37.

ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del quattrocento,* fig. 18 e *Emporium,* gennaio 1903, pag. 42. — C. RICCI, op. cit., pag. 270. — Fot. Anderson 12684, Brogi 14493.

Defendente Ferrari.

Questo pittore nacque a Chivasso sullo scorcio del XV secolo. Operava dal 1515 circa al 1535. Nel 1530 egli si obbligava a dipingere *unam pulcram et ornatam anconam* per l'altar maggiore della chiesa dell'Abazia di S. Antonio di Ranverso per conto del comune di Moncalieri. Ad Avigliana eseguì molte opere pei conventi degli Agostiniani, degli Umiliati, dei Minori Conventuali e pei duchi di Savoia; egli ebbe probabilmente diversi allievi che lo aiutarono anche nell'esecuzione e nella decorazione delle ornatissime cornici de' suoi quadri che dovevano esser quasi sempre a *entagli omnes nemorei* (cioè levigati come avorio) *deaurati auro fino et bono, et campi entagliatorum de azurro fino et nullum ponatur stuchum* a darvi resistenza. Il Morelli notò come influisse sul suo indirizzo artistico anche Macrino d'Alba.

Bibliografia: G. C. Barbavara, *Defendente de Ferrari da Chivasso* (in *Arte Sacra,* Torino, nn. 29, 31, 32, 33). — C. Gamba, *Defendente de Ferrari* (in *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti* di Torino, Vol. I, 1875-6, pag. 127 e segg. e documenti ivi).

718 **S. Sebastiano** in ricca veste a ricami su fondo d'oro e ornata di pietre preziose e **S. Caterina** in manto rosso sopra la veste azzurra e ricca di pietre preziose nel corsetto e nelle maniche. Sfondo di colline degradanti nel mezzo.

Tavola di pioppo: larg. 0,58 — alt. 1,28.
Acquistato dal Collegio della Guastalla in Milano nel 1903.

719 **S. Andrea** sorregge la croce con la destra, e con la sinistra il manto e un libro chiuso. Nello sfondo si alzano le colline, degradanti nel centro.

Tavola di pioppo: larg. 0,60 — alt. 1,28.
Acquistato dal Collegio della Guastalla in Milano nel 1903.
Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 278. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Scuola lombarda del sec. XV.

251 **S. Caterina e S. Bernardino da Siena**, in mezza figura, volti l'un verso l'altro, sotto un edificio classico a logge architravate.

Tavola di pioppo: larg. 0,62 — alt. 0,70.
Le forme, il caratteristico disegno dell'orecchio, il tocco del colorito ricordan da vicino il gruppo trevigliese di Zenale e di Butinone. Assai guasto.

252 **S. Chiara e S. Marta**, in mezza figura, sotto un edificio classico architravato.

Tavola di pioppo: larg. 0,62 — alt. 0,70. — Come al n. 251.

253 **S. Antonio da Padova e S. Tommaso d'Aquino**, a figure intere, in atto di conversare passeggiando sotto una loggia architravata classica.

Tavola di pioppo: larg. 0,60 — alt. 1,00. — Come al n. 251.

SALA XIII

Scuola lombarda preleonardesca

Bernardino Bergognone da Fossano.

Si sa pochissimo di lui. Nato forse fra il 1460 e il 1470, lo troviamo a lavorare con suo fratello Ambrogio nella Certosa di Pavia negli anni 1492-94. Nelle memorie mss. del Priore M. Valerio, riprodotte dal Beltrami, si legge: « Il sudetto Ambrogio Fossano, con Bernardino suo fratello, hanno dipinto le vôlte della chiesa ad azuro et horo et altre fatture li anni 1492, 93, 94 »; e più avanti: « Item le vôlte della chiesa ad azuro et horo con certi profeti picoli in tondo, di compagnia di Bernardino suo fratello ». — Dopo parecchi anni, e precisamente nel 1517 e 1518, lo stesso Bernardino riappare ricordato negli *Annali del Duomo di Milano,* con altri, « pro emendo aurum et colores diversos pro ornando figuras altaris arboris præfatæ ecclesiæ ». La data 1523 che si trova sul quadretto di Brera rappresenta l'ultimo ricordo che si ha di lui.

BIBLIOGRAFIA: L. BELTRAMI, *A. Fossano detto il Bergognone* e *La Certosa di Pavia,* Milano, 1895. — *Gli Annali del Duomo di Milano.*

254

S. Rocco (dalle ginocchia in su) appoggiato a un tronco d'albero, volto verso destra, con le mani giunte, porta il bordone e nel mantellino i soliti segni del pellegrino (la conchiglia, le chiavi incrociate ecc.). A destra, in alto, esce a consolarlo, dalle nuvole chiare, un angioletto. Nel fondo montuoso si veggono castelli e macchiette, e il cane col pane in bocca.

Firmato:

BNARDÍNVS
· BÓRGOGNONVS · · P ·
1523

Ad olio su tela: larg. 0,73 — alt. 0,98.

Fu venduto dal sig. Maurizio Andreossi alla R. Pinacoteca per 1900 lire, il 3 febbraio 1898.

Questo quadro prova come Bernardino seguisse le orme artistiche del fratello, ma senza averne il sentimento e la delicatezza della tecnica.

Gio. Ambrogio Bevilacqua detto **Liberale** milanese.

Recenti ricerche e studi di confronti hanno permesso a chi scrive questo catalogo di portar luce sulle vicende e sull'attività artistica di questo pittore ricordato fugacemente dagli storici milanesi. — Era nativo di Milano e figlio di un Pietro falegname; lo si annovera fra i pittori dei quali si servì il duca Francesco Sforza e poichè questo suo quadro di Brera porta la data del 1502 è certo che egli visse a lungo. Il Torre ricordava un suo affresco firmato e datato 1486 sulla facciata del Luogo Pio della Carità, che andò distrutto; nel 1481 e 1485 (non 1483 come per qualche scrittore) lavorò nella parrocchiale di Landriano; nel 1495 per l'Ospedale Maggiore di Milano. — Ragioni di confronti con le sue opere sicure, quali gli affreschi di Landriano e il quadro di Brera firmati, ci consigliano ad attribuirgli altre opere nella chiesa di Casoretto, nel suburbio di Milano, nella Galleria di Dresda, in una cella della Certosa di Pavia, in S. Vito a Somma Lombardo, a Bergamo, in casa Bagatti Valsecchi a Milano; altri dipinti, di forme bergognonesche, posson meno sicuramente attribuirsi al Bevilacqua; il quale si formò sullo studio di Ambrogio da Fossano detto il Bergognone come altri pittori poco noti che lavorarono nei piccoli centri e specialmente nei paesi intorno al lago di Como. Ma le dolci figure vibranti di sentimento e di bontà del maestro degenerano nel Bevilacqua, e i visi si allargano, le forme s'ingrossano e i difetti prendono il sopravvento sui pregi acquisiti dal prototipo.

BIBLIOGRAFIA: G. L. CALVI, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali pittori ecc.,* Milano, Agnelli, 1865, vol. II, pag. 235, *C. A. Bevilacqua.* — F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del quattrocento,* Milano, 1902, c. VI, *Gio. Ambrogio Bevilacqua.*

255 **La Madonna in trono** col Bambino, nudo, ritto sulle sue ginocchia in atto di benedire, e ai lati re David e un devoto in veste scarlatta e mantellina, inginocchiato, patrocinato da S. Pietro Martire.

E' segnato:

·IO·AMBROSIVS·D·BEAQIS·
DICTVS·LIBERALIS·PINXIT·
·1·5·0·2·

Tavola di pioppo: larg. 1,38 — alt. 1,36.

Avuto, per cambio, dal cav. Giuseppe Longhi, professore d'incisione, il 28 marzo 1814.

Il quadro risente da vicino l'influsso del Bergognone, nei tipi dolci, tranquilli, quasi timidi, della Madre e del Bambino. Il colorito prevalentemente pallido delle carni si anima appena di leggere velature rosee nelle guance; il disegno, inscritto con diligenza, i contorni un po' duri, la forma del trono dal quale si abbandona un festoncino di perle, le pieghe de' panni, la fattura dei capelli e delle barbe eseguiti pelo per pelo e il cielo azzurro a nuvolette che si allungano ogni tanto in lunghe striscie taglienti come per effetto del vento, l'esecuzione del ritratto del fedele, diligente ma quasi senza anima, il colorito brillante delle vesti rivelano un quattrocentista in ritardo fuor dell'influsso leonardesco. Il Bergognone e il suo fedele seguace il Bevilacqua rimasero infatti estranei al grande movimento portato nell'arte lombarda da Leonardo.

BIBLIOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del quattrocento,* pagina 179 e seg.

ICONOGRAFIA: Inciso da Borde per l'opera del Gironi cit. — F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del quattrocento,* pag. 249, fig. 30. — C. RICCI, op. cit., pag. 171. — Fot. Alinari 14519, Anderson 12680, Brogi 2100, Dubray 314.

Scuola lombarda del sec. XV.

256

La presentazione di Gesù al tempio — La Madonna col soggolo, la veste rossa, il manto turchino, si presenta da sinistra porgendo il pargoletto in fascie al sacerdote, in tunica rossa, guernita d'oro. Dietro a lui sta S. Elisabetta, vestita di scuro e vicino a lei è un chierico dal camice bianco; dietro alla Vergine, S. Giuseppe, che porta l'offerta delle colombe, e un' ancella. Il fondo rappresenta l'interno del tempio con l'abside di fronte in cui sta l'altare sormontato da un ricco candelabro fiammeggiante.

Ad olio su legno di pioppo: larg. 0,44 — alt. 0,68.

S. Maria Maddalena, dalla testa delicata e bella, in veste verde e manto rosso, col libro e il vasetto degli unguenti nelle mani. Sta sotto un arco la cui prospettiva dimostra che occupava il lato sinistro d'un trittico; nel fondo un gramo alberello si profila nel cielo. A tergo della tavola è un finto scompartimento marmoreo.

Ad olio su legno: larg. 0,35 — alt. 0,80.

S. Caterina da Siena, in veste bianca e manto nero, col Crocifisso e il giglio nella destra e nell'altra mano il cuore segnato dalla sigla di Gesù; nel fondo aspre montagne ed un fiume. L'arco ha prospettiva opposta a quello della precedente tavoletta e il rovescio un finto scompartimento marmoreo.

Ad olio su legno: larg. 0,34 — alt. 0,78.

Le tre tavolette, levate nell'aprile del 1808 dal soppresso Monastero delle Domenicane di S. Maria delle Vetere, o secondo il catalogo del 1887 da S. M. Incoronata, si trovano nei vecchi inventari della Pinacoteca attribuite a Bramante e dette parti di uno stesso complesso, la quale ultima cosa forse è esatta nonostante che la tavoletta centrale abbia un' altezza minore (compensata forse dalla cornice originale perduta) e le figure più piccole. L'attribuzione a Bramante non merita invece discussione, ma la si può capire per la solita confusione fatta in passato dell'architetto urbinate col Bramantino, la cui maniera o influenza in queste tavole fu osservata fin dal tempo del Bisi e del Gironi. Però non sappiamo indurci a fare risolutamente il suo nome, perchè il disegno n'è più timido, il colorito meno brillante, le forme più modeste e i piccoli tratti di paese addirittura poveri.

Bergognone (Ambrogio da Fossano).

257 **San Rocco** porta, sotto il manto rosso, un corpetto verde scuro e le calze d'ugual colore. Una di queste è calata per lasciar la coscia scoperta, dov'egli, alzando il lembo della camicia, accenna alla piaga. Il bordone gli sta abbandonato sopra una spalla, perch'egli alza la destra indicando la Madonna che appare tra le nubi cingendo con una mano Gesù seduto e con l'altra S. Giovannino inginocchiato. Nel fondo si stende un lago con una fila di case sulla riva e una cinta di monti; sopra un pendìo, a destra, un castello, una fattoria e una chiesa, dinnanzi alla quale arde una fiamma dorata. Il luogo potrebbe essere una reminiscenza del castello di Angera dei Borromeo. Molte macchiette sono sparse ovunque e più vicino è un cane col pane in bocca e la figura di S. Rocco ripetuta, a sedere presso un fonte, sonnecchiante, con la mano sinistra in atto di reggere il capo e la destra sulla piaga. — Reca in basso la segnatura:

AMBROSII BRECOGNONI PINSIT

Ad olio su legno di pioppo: larg. 0,85 — alt. 2,05.

Questo quadro, che per delicatezza di disegno, di colore e di sentimento è uno dei migliori del Bergognone e dei meglio conservati, si trovava nella Congregazione di Carità di Milano che ne propose la vendita alla R. Pinacoteca nel luglio 1888 per lire 5500, effettuata nel dicembre dello stesso anno. Pei rapporti col putto dell'affresco di Brera nell'Incoronazione della Vergine potremmo pensare che anche questa figura — che forse fu composta in occasione di qualche epidemia — appartenga all'epoca matura del maestro.

Il Layard (in *Italian Schools of painting*, pag. 383) e il Frizzoni (nell'*Arte*, 1900, pag. 334) pensarono che la segnatura col nome del pittore, così scorretta e grossolanamente eseguita, non fu probabilmente apposta dal pittore stesso; il caso tuttavia non sarebbe unico nella storia dell'arte.

Bibliografia: L. Beltrami, *A. Fossano detto il Bergognone,* pag. 47-48. — *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1889, pag. 167). — G. Frizzoni *(L'Arte,* III, 1900, p. 332). — Layard (in *Italian Schools of painting).*

Iconografia: G. Frizzoni *(L'Arte,* III, pag. 332). — C. Ricci, op. cit., pag. 230. — Fot. Anderson 11013, Brogi 2109.

258 **S. Girolamo, S. Ambrogio e S. Caterina** – In una grotta a grandi massi squadrati con un arco di fronte e due uscite laterali, sta inginocchiato S. Girolamo in tunica azzurrognola discinta. Si porta il sasso al

petto e con la sinistra regge un libro sopra un cumulo di sassi, presso il quale si vedono il leone, un altro libro ed un teschio. In alto è appeso il cappello cardinalizio; in basso, dalle screpolature della pietra escono e s'inalberano due biscie.

A sinistra, di contro ad una delle uscite laterali, sorge S. Ambrogio, in ricca veste episcopale, col pastorale e lo staffile. Opposta a lui S. Caterina, vestita di verde con manto rosso e lunghi capelli biondi disciolti, regge la palma e la ruota. La sua testa come quella di S. Ambrogio spiccano sul cielo del paese che s'intravvede dalle due uscite.

Ad olio su legno di pioppo: larg. 1,38 — alt. 1,43.

Nella sovrapposta lunetta, in mezzo, è la figura del Redentore morto uscente dal sarcofago, a braccia dimesse e incrociate. Ai lati, ha la Vergine e S. Giovanni Evangelista che si asciuga le lagrime; dietro, la croce e i simboli della Passione.

Ad olio di pioppo su legno: larg. 1,45 — alt. 0,80.

Legato alla R. Pinacoteca dal cav. Agostino Brambilla di Vincenzo da Inzago con suo testamento del 10 ottobre 1888 e portatovi nel 1890 con consenso della signora Angiola Bonati, vedova del professor Luigi Brambilla, alla quale spettava parte di proprietà sul dipinto stesso. Si stabilì che il quadro s'indicasse al pubblico come dono « dei fratelli Brambilla ». Figurò nell'*Esposizione d'Arte Antica* di Milano nel 1872 e si trovava in S. Satiro. Gustavo Frizzoni scrive: « Le figure, come di consueto nelle produzioni del Bergognone, peccano di eccessiva lunghezza. Tale difetto apparisce massime nella placida S. Caterina, la cui testa è sproporzionatamente piccola in confronto della statura. In quella di sant'Ambrogio se non altro si trova il compenso di un viso nobilmente concepito e bene modellato. Caratteristico e severo poi è il penitente S. Girolamo ».

Bibliografia: L. Beltrami, *A. Fossano detto il Bergognone*. — G. Frizzoni (in *Archivio Stor. dell'Arte*, 1891, pag. 419 e segg.).

Iconografia: G. Frizzoni (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1891). — Fot. Anderson 11012, Braun 26510, Dubray 270, 272.

259

La Madonna col Bambino e S. Chiara — La Madonna, a sinistra, in veste rossa e manto turchino, alza con la destra una rosa, tiene un libro aperto sulle ginocchia, e con la sinistra regge il bambino Gesù, in camicetta gialla, il quale le sta ritto sulle ginocchia e benedice un Certosino devotamente inginocchiato e a mani giunte. Dietro lui sorge S. Chiara col Crocifisso e il giglio. Nel

fondo si vede un lago con una città e una chiesa sopra un colle, tutto animato di piccole figure.

Ad olio su legno di pioppo: larg. 0,39 — alt. 0,45.

Questo soave quadretto, tutto di tono argentino, e della prima maniera del pittore detta « grigia », era certamente uno dei tanti appesi nelle celle della Certosa di Pavia e fu commesso forse dal Certosino che vi si vede effigiato. Si trovava nel 1891 nella raccolta del sig. Carlo Heufrey e gli eredi stavano per portarlo in Inghilterra quando il 30 settembre l'Accademia di Belle Arti ne suggerì alla R. Pinacoteca l'acquisto che si effettuò nell'ottobre per lire 4000. Analogo a questo quadretto — nello stesso tipo della Madonna e nelle forme del Bambino con l'ugual camiciuola — è l'altro, dello stesso pittore, della collezione Stroganoff a Roma.

BIBLIOGRAFIA: L. BELTRAMI, *A. Fossano detto il Bergognone. — Arte e Storia,* 1886, pp. 210-272. — La *Perseveranza,* 15 febbraio 1897. — G. FRIZZONI (in *Archivio Storico dell'Arte,* 1895, pag. 388).

ICONOGRAFIA: G. FRIZZONI, *Arch. Stor. dell'Arte,* 1895, pag. 388. — C. RICCI, op. cit., pag. 220. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14546, Anderson 11014, Brogi 2070.

260 **Gesù Cristo legato alla colonna**, con la corda al collo e la corona di spine, grondante sangue; (busto).

Ad olio su legno di pioppo: larg. 0,40 — alt. 0,50.

Pervenne a Brera il 21 novembre 1810 da S. Maria della Vittoria in Milano, soppressa con decreto del 28 agosto di quell'anno.

Le forme un po' larghe e il colore caldo ce lo fan ritenere degli ultimi anni del Bergognone.

721 **Ecce Homo** — Il Redentore, vestito di corpetto rossiccio, aperto sul davanti, scarno, emaciato, gli occhi rossi dal lungo pianto, incoronato di spine, guarda tristemente innanzi a sè e regge con la destra il bastone: da una finestra, aperta da un lato, si scorge il Golgota.

Tavola di pioppo: larg. 0,44 — alt. 0,60. Ricca cornice non antica.

Fa parte del dono Sipriot e, benchè abbisogni di una generale ripulitura, si presenta come opera di molto sentimento: il tipo del Redentore è lo stesso del quadro precedentemente descritto (n. 260), ma più corretto nella modellatura, e appartiene alla seconda maniera del maestro lombardo.

BIBLIOGRAFIA: G. CAROTTI *(L'Arte,* 1903, pag. 395). — F. MALAGUZZI VALERI, *La collezione Sipriot a Brera* (nella *Rassegna d'Arte,* gennaio 1904). — M. DE BENEDETTI, *Un dono alla Pinacoteca di Brera* (nella *Nuova Antologia,* 16 dicembre 1903).

ICONOGRAFIA: G. CAROTTI *(L'Arte,* 1903, pag. 395). — F. MALAGUZZI VALERI (in *Rassegna d'Arte,* gennaio 1904, pag. 7).

259. Bergognone: La Madonna col Bambino, S. Chiara e un certosino.

718. Defendente Ferrari: S. Sebastiano e S. Caterina.

SALA XIV

Scuola lombarda leonardesca

Giampietrino (Gian Pietro Rizzi).

Le notizie biografiche sul conto di questo pittore, che il Lomazzo chiamò Pietro Rizzo milanese e altri Giovanni Pedrini, son poche. Fiorì in Milano nella prima metà del XVI secolo; un quadro, datato 1521, già in S. Marino a Pavia, ora nel Duomo della stessa città, dato al nostro pittore dal Burckhardt, non è ben sicuro, per altri critici, che gli si possa attribuire; ad ogni modo par stabilito che Giampietrino lavorava anche in quell'epoca o almeno lo rivelano le opere che comunemente gli si attribuiscono, benchè la precisazione della sua personalità artistica sia così poco sicura, per mancanza di opere firmate, che lo stesso Morelli, dopo aver premesso che « non son noti nè l'anno della sua nascita, nè quello della sua morte, nè vi sono di lui opere segnate col suo nome », proseguiva segnando i caratteri peculiari di questo pittore derivante direttamente da Leonardo, e che, eseguendo pel solito « quadri di mezza figura », usò nella sua prima maniera le carni assai « fredde di tono, le mani assai vive nel modellato, contrariamente alle mani sempre rigide e senza vita di Marco d'Oggiono, col quale viene spesso scambiato ». Di un Gio. Pietro pittore a Como nel 1491 e di un Giovanni da Milano detto Pavese *bono et multo opto* che lavorava diversi anni prima, trovo notizie nelle antiche carte milanesi: ma non è sicuro che si tratti del nostro pittore. Le opere migliori attribuite a questo maestro si trovan tuttora a Milano. Il Morelli, notando poi che diversi quadri « hanno un' aria fiamminga giampietrinesca », pensava che la bottega di Giampietrino debba esser stata visitata specialmente da pittori dei Paesi Bassi, che dopo la morte di Leonardo frequentemente pellegrinarono in Italia. Qualche volta, come nella dolce Madonna col Bambino della collezione Crespi a Milano, Giampietrino — come ricorda il Venturi — « trova una gaiezza di colore, un equilibrio di toni, una soavità di espressione veramente singolari e degne di un discepolo del sommo Leonardo. Quando poi, lasciate le Madonne, dipinse scene bibliche o mitologiche sotto l'influsso di maestri fiamminghi, divenne sgangherato ».

BIBLIOGRAFIA: Opp. su citt. e F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del quattrocento,* Milano, 1902.

261

La Vergine col Bambino — Tavola, non finita, con la Madonna in ampia veste rossa curva verso il Figlio che stringe pel collo un agnellino. Dietro il gruppo s'erge una roccia e nello sfondo azzurro si delineano monti aguzzi e castelli. Fra le rocce sbucan felci, piante di viole mammole e di capelvenere.

Tavola di pioppo: larg. 0,89 — alt. 1,02.

Legato dal card. Monti all'Arcivescovado; passato alla Pinacoteca nel 1811.

Qualche studioso pensa che questo dipinto — interessante anche perché ci mostra, nel suo stato incompleto di esecuzione, come spesso i vecchi maestri lombardi usassero condurre i dipinti finendo pezzo per pezzo della composizione — possa attribuirsi piuttosto, per la forma del putto, ad Andrea Solari.

BIBLIOGRAFIA: A. e G. SANT'AGOSTINI, *Catalogo delle pitture... di Milano*, Milano, 1728, pag. 13.

ICONOGRAFIA: Inciso da S. Jesi per l'opera del Gironi cit. — GERLI, *Disegni di Leonardo*, Milano, 1784, pag. 4. — C. RICCI, op. cit., pag. 152.

262 **La Maddalena**, con un drappo rosso intorno ai lombi, seduta, col libro nella sinistra e la croce nella destra.

Tavola di pioppo: larg. 0,98 — alt. 0,50.

Il quadro fu venduto alla Pinacoteca nel febbraio del 1835 dalla madre d'Alessandro Manzoni N. D. Giulia Beccaria.

E' fra le opere più tarde di Giampietrino.

ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 11238, Dubray 117.

263 **La Maddalena**, in mezza figura, alla quale le fluenti chiome bionde servon di manto che essa si stringe, con ambo le braccia, al petto per coprirsene.

Tavola di pioppo: larg. 0,56 — alt. 0,70.

Legato dal card. Monti all'Arcivescovado e portato a Brera nel 1895.

Il soggetto, caro a Giampietrino, che lo riprodusse più volte amorosamente (un esemplare molto finito e affine a questo è nella collezione Lürman di Brema), è qui trattato con molta eleganza, con delicatezza di sfumature, con una finitezza particolare nel modellato e nelle belle chiome. Anche qui tuttavia predomina il colorito un po' basso di toni proprio di questo pittore.

BIBLIOGRAFIA: G. BERTINI, *I sedici quadri del legato Monti* (nelle *Gallerie Naz. It.*, III, pag. 115). — G. FRIZZONI (*La cronique des Arts*, 13 marzo 1897).

ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 11458, Brogi 11658.

Giampietrino (Maniera).

264 **Il Redentore** col triangolo, simbolo della Trinità, nella sinistra alzata, in atto di accennare con la destra al simbolo stesso.

Tavola di pioppo: larg. 0,46 — alt. 0,55.

Acquistata dalla Direzione nell'ottobre del 1899 per 50 lire.

Scuola leonardesca.

265 **La Vergine seduta sulle ginocchia di S. Anna** trattiene il piccolo Gesù che giuoca con un agnello; il terreno è sparso di pianticelle e di fiori di acquilegia cari a Leonardo e ai suoi diretti seguaci.

Ad olio, su legno di pioppo: larg. 1,08 — alt. 1,58.

Pervenuta a Brera il 21 novembre 1810 dal Collegio di S. Alessandro in Milano.

E' una delle tante copie, con varianti, della celebre composizione di Leonardo da Vinci ed era attribuita al Lanino; ma la differenza delle pieghe e di tutto il fondo, in questa, come in tante altre copie, dimostra che l'esecutore seguì non il dipinto o il grande cartone originale, ma un piccolo disegno del solo gruppo delle figure dove nemmeno il partito delle pieghe era completamente definito. Son note le discussioni intorno al quadro che si trova al Louvre, il quale è ritenuto di Leonardo, ma compiuto da qualche allievo e più volte riparato. Ad ogni modo è bene ripetere che più studi del maestro si hanno per quel suo dipinto e che una prima idea d'esso è a vedersi nel magnifico cartone della R. Accademia di Londra, del quale rimane una copia del Luini nell'Ambrosiana. Però il cartone definitivo che il Vasari assicura fatto dal maestro pei Serviti dell'Annunziata di Firenze differisce da esso e corrisponde invece, per le figure, alle molte parafrasi che se ne trovano, alla lettera di fra Pietro da Nuvolaria e al sonetto di Gerolamo Casio. Tacendo infatti di molte varietà, basta ricordare che il cartone di Londra ha il S. Giovannino invece dell'Agnello. Questa copia differisce dal dipinto del Louvre in molte pieghe, nell'acconciatura del capo di S. Anna e completamente nel fondo mutato nell'interno d'un edificio chiuso a destra da un tendaggio e con una finestra a sinistra che s'apre sopra un paese montuoso. E' però singolare vedere come in quest'interno il piano sia rigoglioso d'erbe e di fiori.

ICONOGRAFIA: Anderson 11458, Brogi 11658.

Bernardino Lanino (?).

Il Lanino nacque intorno al 1511 a Vercelli e vi morì nel 1582. Seguace di Gaudenzio Ferrari, rivela nelle sue prime opere vivacità di forme e di colorito, ma più tardi divenne manierato. La maggior parte delle sue opere si conserva a Milano, a Novara e a Vercelli. In una cappella della Cattedrale di Novara svolse le scene della vita della Vergine. Il Lomazzo ne lodò « la leggiadria et la forza del suo bel operare ».

266 **S. Francesco d'Assisi**, di prospetto, col capo dolcemente reclinato, tiene nella sinistra un Crocifisso e porta la destra alla piaga del costato. Bel fondo di paese con figurette lungo una riviera ombrata d'alberi.

Ad olio su legno: larg. 0,39 — alt. 0,41, con ricca cornice intagliata del sec. XVII.

Dal lascito Oggioni (1855).

Scuola lombarda del secolo XVI.

268 **La Madonna**, seduta, regge il Bambino, nudo, che le avvolge il collo con un braccio; dietro le due figure scende un drappo rosso. Nello sfondo un canale scorre fra castelli e alte mura.

Tavola di pioppo: larg. 0,50 — alt. 0,67.
Legato Oggioni (1855).
L'ignoto pittore di questo modesto quadretto riproduce le carni livide, biaccose, nelle parti illuminate e brune, cupe nelle ombre, le fisionomie dure. La testa del Bambino è grossa e difettosa nel disegno: ma il dipinto non manca di morbidezza nella modellatura.

Marco d'Oggiono.

269 **S. Antonio da Padova** presenta (forse alla Vergine in trono che doveva trovarsi nella parte centrale del trittico, la quale andò smarrita) **una devota**, in veste rossa a larghe maniche.

Tavola di pioppo: larg. 0,53 — alt. 1,17.
Dalla chiesa dei Minori Osservanti a Maleo nel Lodigiano nel 1811.
Altri due pezzi di quest'ancona, in cui le forme peculiari a questo pittore — gli occhi gonfi come per pianto, gli zigomi distanti, le mani flosce, le labbra eccessivamente rosse — son palesi, si trovano nella Galleria dell'Arcivescovado in Milano. Fin dal 1812 se ne lodavan la semplicità e la naturalezza delle figure, l'esattezza del disegno e la vivacità del colorito.

ICONOGRAFIA: Incisa da Francesco Clerici per l'opera del Gironi cit. — Fot. Brogi 2154.

270 **S. Francesco di Paola** presenta **una devota** in veste e scialle neri. Nello sfondo si delinea un lago.

Tavola di pioppo: larg. 0.53 — alt. 1,17.
Dalla chiesa dei Minori Osservanti a Maleo nel Lodigiano nel 1811.
V. al n. 269.

ICONOGRAFIA: Incisa da Francesco Clerici per l'opera del Gironi cit.

Bernardino dei Conti.

Bernardino dei Conti di Castelseprio nacque a Pavia nel 1450. Il Morelli pensa che la sua prima educazione artistica si debba al Foppa o al Civerchio; il rosso bruno delle carni e lo spezzar delle pieghe di questo quadro braidense starebbero a provare l'influenza almeno del primo di quei maestri. Solamente più tardi, stabilitosi a Milano, avrebbe risentito dell'arte di Ambrogio de Predis e di Leonardo. Il Morelli fissò pel primo la fisionomia artistica di questo valente ritrattista le cui opere eran date qualche volta allo stesso Leonardo. Per qualche tempo gli fu attribuita anche la grande pala di Brera coi ritratti della famiglia Sforzesca di un colorito terreo bruno ben diverso dal quadro firmato che qui sotto descriviamo; la pala appartiene a un maestro ancor pieno degli elementi della primitiva arte lombarda, nè rivela l'opera sicura di Bernardino che, per dirla con le parole del Venturi, « dedicò tutta l'anima meschinetta a Leonardo da Vinci ». Dai suoi quadri datati appare che, eseguendo specialmente ritratti, egli fiorì dal 1497 al 1506: tuttavia una *Sacra Famiglia* nel palazzo di Potsdam reca la data avanzata 1522. Per questo par difficile che possa riferirsi a lui una supplica in originale nell'Archivio di Stato di Milano di un Bernardo de Conti de Mariago « povero pentor », con la quale chiedeva che la moglie Veronica da Corte — che egli aveva sposata nel 1550 e che conduceva cattiva condotta — fosse rinchiusa; tanto più se è vera

la data della morte — 1525, o per altri 1528 — del pittore, proposta dai biografi Carlo Dell'Acqua e Cavagna San Giuliani *(Guida del Famedio di Pavia*, 1897). Opere sue firmate — dal 1499 al 1522 — si conservano a Bergamo, a Parigi, a Berlino, a Potsdam.

BIBLIOGRAFIA: Opp. su citt. e G. CAGNOLA *(Rassegna d'Arte,* aprile 1905).

271

La Madonna col Figlio e S. Giovannino — La Vergine, seduta entro una grotta, col libro sulle ginocchia, protende la mano destra sul Bambino che abbraccia San Giovannino, entrambi seduti in terra. Nel fondo, da un' apertura della grotta, si scorge un lago circondato da alte e nude rocce. — E' segnato così:

- BERNARDUS DE COMITIBUS · FACIEBAT
M·C·XXII· (1522)

Tavola di pioppo: larg. 0,73 — alt. 1,10.

Già nella galleria Cereda-Bonomi. Dono degli eredi della signora Giuseppina Cereda-Rovelli (1899).

Il colorito rosso mattone e senza trasparenze, cupo, pesante, il disegno deficiente nelle estremità sono caratteri di questo pittore che qualche volta vien confuso con altri.

Così diligentemente il Carotti analizzava questo dipinto: « La Madonna è seduta; con la sinistra tiene un libro sul ginocchio e con la destra protegge il gruppo dei due Bambini. Ha un manto di color azzurro intenso e fodera gialla d'ocra e la veste di un bel rosso amaranto; il fermaglio che congiunge il manto sul petto consta di un grosso topazio circondato di perle; i capelli sono fluenti e inanellati di color bruno-d'oro; attorno al capo gira un nimbo o filetto d'oro. Il suo viso malaticcio, tutta la persona e l'atteggiamento dànno una flebile rimembranza della *Madonna della Grotta.* L'intonazione della carnagione è calda, rossiccia, di color *chaudron* e distesa a guisa di monocromato. Anche il fondo della grotta di rocce dolomitiche (di forte color bruno-rossiccio e di azzurro verdastro) attraverso un vano delle quali si intravede a sinistra un corso d'acqua o lago serpeggiante fra altre rocce nude, ricorda il fondo della *Madonna della Grotta.* I due Bambini invece ripetono il motivo leonardesco dei due putti che s'abbracciano con tenerezza, così frequente presso gli allievi ed imitatori del Vinci; anch'essi sono di colorito rossiccio, acceso e luminoso, con ombre trasparenti d'ocra d'oro. Quest'opera, d'intonazione vigorosa e calda, ma disegnata debolmente, modellata in modo sommario e colorita come una forte acquarella, sarebbe, secondo la data, l'ultima di quelle che si conoscono di Bernardino de Conti, tutte le altre datate essendo anteriori al 1522, il che ci spiega la sua differenza a fronte dei ritratti da lui disegnati con fermezza e dipinti con cura e diligente modellazione; sarebbe pertanto un' opera della vecchiaia del pittore ».

BIBLIOGRAFIA: DELL'ACQUA e CAVAGNA SANGIULIANI, *Guida del Famedio di Pavia,* pag. 105. — G. CAROTTI *(L'Arte,* 1900, pag. 306).

ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 9910, Brogi 14496.

Cesare da Sesto (Copia).

272 **La Madonna « del bassorilievo »**, col Bambino, S. Giovannino, S. Gioachino, S. Giuseppe.

Tavola di pioppo: larg. 0,75 — alt. 0,90.

Legato dal cardinal Monti all'Arcivescovado nel 1650; portato a Brera nel 1811.

Herbert F. Cook notò che dopo la esposizione del Burlington Fine Arts Club non si può più dubitare che l'originale non sia quello posseduto dal conte Carysfort in Inghilterra e il quadro di Brera una copia. Una ripetizione è nella raccolta della duchessa Giuseppina Melzi-D'Eril a Milano; un' altra a Pietroburgo, nella collezione dell'Eremitaggio.

E' questa di Brera una vecchia copia, cupa, senza trasparenze; era in origine ritenuta come dipinto originale dai vecchi cataloghi di Brera e opera del Salaino.

BIBLIOGRAFIA: G. PAULI (in *Zeitschrift für bild. Kunst,* marzo 1899). — *Gazette des beaux Arts,* gennaio 1899.

ICONOGRAFIA: Inciso da L. Bridi nell'opera del Gironi cit. — Incisione di Franz Forster (1835). — *Gazette des beaux Arts,* XXI, gennaio 1899, pag. 25. — Fot. Anderson 11229.

Scuola lombarda del secolo XVI.

273 **La Madonna**, vestita di ampio manto azzurro e giallo, adora il Bambino seduto in terra. Fondo di paese.

Ovale in tavola d'abete: larg. 0,19 — alt. 0,24.

Legato dal marchese Ala Ponzone alla R. Accademia di Belle Arti (1888).

Questo quadretto, che non manca di grazia e di vivacità, è attribuito da alcuni alla maniera di Gaudenzio Ferrari, da altri alla maniera più tarda del Morazzone.

Defendente Ferrari.

274 **S. Girolamo**, in tonaca chiara e manto rosso che gli ricade dietro il dorso, in adorazione del Crocefisso: nello sfondo si stende un paesaggio.

Tavola d'abete: larg. 0,30 — alt. 0,32.

Legato dal cardinal Monti all'Arcivescovado nel 1650; portato a Brera nel 1895.

Nel rovescio della tavola è dipinta, in caratteri antichi a biacca, la data: *1509*, secondo un uso proprio di questo e d'altri maestri piemontesi.

BIBLIOGRAFIA: A. e G. SANT' AGOSTINI, *Catalogo delle pitture... di Milano,* pag. 40 (ivi assegnato ad Alberto Dürer). — G. BERTINI, *I sedici quadri del legato Monti (Gallerie Naz. Italiane,* III, pag. 117).

Cesare Magni.

Cesare Magni o del Magno, sconosciuto ai vecchi biografi e confuso, fino a che il Morelli non ne indicò la diversa figura artistica derivante da Pier Francesco Sacchi, con Cesare da Sesto, fiorì dopo il primo trentennio del cinquecento, come provano le sue opere segnate e attribuitegli nel duomo di Vigevano, nel Santuario di Saronno dove frescò le pareti al di sotto della cupola, nella Galleria Malaspina di Pavia e nella Pinacoteca di Brera: opere più delicate e piacenti che solide di composizione e di fattura.

275

Sacra Famiglia e S. Giovannino — La Madonna, in veste rossa, il manto verde sulle ginocchia e lo scialle bianco sul capo, regge il Bambino nudo che dalle ginocchia della madre si sforza di scendere incontro a S. Giovannino seduto in basso e a lui rivolto; dietro la Vergine è S. Giuseppe, con le braccia incrociate sul petto. Fan da sfondo al gruppo vivace rocce e alberi fronzuti; lontano si stende un lago chiuso da' monti.

Tavola di pioppo: larg. 0,67 — alt. 0,88.

Legato dal cardinal Monti all'Arcivescovado nel 1650; portato a Brera nel 1811.

Le teste rotonde a palle, i tipi infantili, la diligenza nell'esecuzione, la forma degli alberi tondeggianti sono i caratteri più spiccati di questo modesto allievo di Leonardo. Tuttavia dal quadro di Brera spira un senso di dolcezza e di vivacità, e dall'ambiente una impressione di frescura che fanno in parte perdonare le mende.

I confronti coi tipi e le forme di questo quadro anche nei particolari del paesaggio dagli alberi a mo' di palle permettono di avvicinargli un altro dipinto della Pinacoteca di Brera, un grande *Battesimo di Gesù Cristo* che si conserva nel magazzeno e che fa parte delle opere regalate dal sig. Casimiro Sipriot.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 153. — Fot. Anderson 11245, Brogi 2145.

Scuola lombarda del secolo XVI.

752

Martirio di S. Paolo crocefisso, portato da molti manigoldi; la drammatica scena si svolge ai piedi di un colle.

Tavola di pioppo: larg. 0,39 — alt. 0,21.

Acquistato nel 1906 per L. 200 presso il sig. G. B. Pons di Genova.

Cesare da Sesto.

Cesare nacque nel 1477 a Sesto Calende. Il Vasari lo ricordò come uno dei buoni imitatori di Leonardo. Nelle opere giovanili rivelerebbe l'influsso di Lorenzo di Credi e di Mariotto Albertinelli che il pittore lombardo studiò a Firenze, secondo il Morelli. La cosa è confermata dal Vasari, se quel *Cesare milanese* che, intorno al 1506, dipinse a fresco in società con Baldassare Peruzzi nella Rocca d'Ostia è, come è probabile, il nostro pittore. Dal 1507 al 1512 lavorò a Milano probabilmente sotto la direzione di Leonardo. Poscia fu in amichevoli rapporti con Raffaello, se-

condo il Lomazzo, e d'altra parte le opere successive al periodo che chiameremo milanese lo provano: il Morelli pensa appunto che intorno al 1520 egli fosse a Roma. Nel paesaggio ebbe a maestro, secondo il Vasari, il Bernazzano, dal quale avrebbe appreso anche il Giampietrino. Le principali sue opere si conservan tuttora a Milano, meno i delicatissimi disegni dell'Accademia a Venezia ed altrove. Morì nel 1523. Leonardesco quando fu nell'ambiente artistico del grande maestro, mutò poi la sua maniera in un vero eccletismo durante le sue peregrinazioni: ecclética per eccellenza è, per esempio, la nota sua *Adorazione dei Magi* della raccolta Borromeo.

BIBLIOGRAFIA: Opp. su citt. e E. MOTTA (in *Archivio Storico Lombardo*, 1891, pag. 260).

754 **S. Girolamo**, in mezza figura, adorante il Crocifisso, caldo di colorito, a fondo scuro.

Tavola: larg. 0,55 — alt. 0,66.

Acquistato dal Ministero nel 1907 dai sigg. Grandi di Milano per L. 12,000. Il disegno del quadro trovasi nella Galleria di Venezia.

276. Cesare da Sesto: La Madonna col Bambino.

277. Gaudenzio Ferrari: La Madonna col Bambino.

SALA XV

Scuola lombarda leonardesca

Cesare da Sesto.

La Vergine, dinnanzi a un parapetto, sorregge il Bambino che le si appoggia mollemente al petto. Fa da sfondo alle due figure un gruppo folto d'alberi accuratamente riprodotti; dietro le piante si stende un lago fra i monti degradanti sormontati qua e là da castelli turriti. **276**

Tavola di pioppo: larg. 0,36 — alt. 0,46.

In questo quadretto pieno di dolcezza e di grazia un accurato e meticoloso studio di velature contribuisce ad accrescere il senso di delicatezza che ne traspira.

La cornice, a colonnette a candelabre dorate, di pura forma lombarda del Rinascimento, è antica, proviene da Legnano e fu regalata dal sig. Aldo Noseda.

Vuolsi che sia stato ceduto, per L. 10,000, da Cesare Sega nel 1824, ma figura già nel catalogo del Gironi, stampato nel 1812, che così ne scriveva: « leggiadrissimo dipinto in tavola, commendabile per l'ottima intelligenza ed esattezza di disegno, per la bella e naturale attitudine e mossa delle due figure, e per l'artificiosa condotta e disposizione de' panneggiamenti. La testa della Madonna ha un carattere nobilissimo, e la bellezza della sua fisonomia ha un non so che d'angelico che rapisce. Questa dipintura è un vero capo d'opera ed uno dei più splendidi ornamenti dell' I. R. Pinacoteca ».

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'op. del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 205. — Fot. Alinari 14529, Anderson 11021, Brogi 2688.

Gaudenzio Ferrari.

Madonna col putto — Sotto una tenda damascata d'oro e aperta siede la Vergine, dai capelli biondi increspati, con camicia ricamata, veste rossa, manto **277**

turchino con fodera verde, tutto lumeggiato d'oro; regge con ambedue le mani il putto tutto nudo che si piega verso destra come per afferrare qualcosa che gli è offerta, il che farebbe quasi pensare che si tratti d'un frammento di più grande composizione.

Ad olio su legno di pioppo: larg. 0,75 — alt. 1,00.

Fu venduto nel 1890 alla R. Pinacoteca dal signor Giovanni Prinetti insieme agli *Amanti veneziani* di Paris Bordone per la somma complessiva di 55.000 lire. La Commissione che ne dimostrò utile l'acquisto era formata degli artisti Giuseppe Bertini, Girolamo Induno, Mosè Bianchi e dei critici d'arte senatori Emilio Visconti Venosta e Giovanni Morelli. Rispetto al quadro qui descritto essi osservarono: « La Pinacoteca di Brera possiede di Gaudenzio Ferrari la grandiosa tavola del martirio di S. Caterina ed alcuni bellissimi dipinti in affresco rappresentanti storie della vita della Beata Vergine, staccati dalla soppressa chiesa di S. Maria della Pace. Queste opere appartengono però tutte all'ultimo decennio della vita del maestro, dal 1536 al 1546, anno della sua morte. La tavola che fu esaminata dalla Commissione appartiene invece ad un periodo di molto anteriore e presso a poco agli anni in cui fu eseguita la tavola di S. Gaudenzio in Varallo, presumibilmente tra il 1514 e il 1520. Essa non è un esemplare secondario del maestro; ma, tra i quadri di non grandi proporzioni, può dirsi una bella sua opera e si trova per di più in uno stato di assai buona conservazione. I membri sopranominati della Commissione credono che quest'opera altamente caratteristica di un' epoca dell'artista, che non è rappresentata nella Pinacoteca, sia un complemento alle altre opere sue che vi si trovano, per lo studio del suo sviluppo artistico ». Questo delizioso quadro — eseguito verosimilmente dal pittore nella nativa Val Sesia (come accennerebbe anche il costume, tuttora in voga, della Madonna) — ricorda infatti da vicino la parte centrale del quadro di Varallo, ma appare più amorosamente condotto e più delicatamente colorito.

BIBLIOGRAFIA: G. FRIZZONI *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1890, pag. 418). — A. VENTURI, *La Galleria Crespi*, Milano, Hoepli, 1900, pag. 271.

ICONOGRAFIA: G. FRIZZONI *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1890, pag. 418). — A. VENTURI, *La Galleria Crespi,* pag. 265. — A. VENTURI, *La Madonna,* Milano, Hoepli, 1900, pag. 72. — C. RICCI, op. cit., pag. 231. — Fot. Alinari 14544, Anderson 11042, Braun 26526, Brogi 2069, Dubray 177.

Francesco Napoletano.

Della biografia di Francesco Napoletano si sa ben poco; fu scritto che nel 1474 (quando il pittore doveva avere almeno venti o venticinque anni) andò in Spagna chiamato a Valenza dal Vescovo e dal Capitolo di quella cattedrale per dipingere a fresco le pareti e le vôlte al di sopra di un altare ove riprodusse serafini, angeli, storie degli Apostoli, decorazioni di frutti e di verdura. Francesco Napoletano — che secondo il Justi che trovò queste notizie, si sarebbe chiamato Pagano, ebbe a collaboratore un Paolo chiamato or de Aregio (Arezzo?) or de Regio (Reggio). Ma di quelle pitture — che il Morelli credette tuttora esistenti e di carattere leonardesco — non rimane più nulla e i pochi avanzi nella vecchia sala capitolare pre-

sentano uno « stile crudamente realistico » secondo il Justi: quanto alle figure leonardesche dell'ancona in quel luogo citate dal Morelli, il canonico D. Roque Chabas trovò il contratto del 1507 per questa pittura, che fu invece eseguita da un Ferrando de Lanos e da un Ferrando de Almedina. D'altra parte nel ricco indice documentato degli artisti napoletani edito dal Filangeri nessun Francesco Pagano vi figura. La storia di quel viaggio del leonardesco Francesco Napoletano è quindi probabilmente basata su un equivoco. I documenti milanesi ricordan più volte invece un Francesco pittore che fiorì al tempo di Lodovico il Moro e lavorò a Novara e a Milano, a meno che si tratti del Francesco Merli « pinctore esperto et el migliore » di Novara nel 1498 di cui è ricordo. Dobbiam quindi limitarci a studiare *Franciczo Napolitano,* com'egli si firma, in un quadro rappresentante la Vergine col Bambino fra S. Giovanni Battista e S. Sebastiano del Museo di Zurigo, di esecuzione delicata, attraente, ma non del tutto corretto nel modellato, che servì al Morelli per assegnarli anche questo quadro di Brera, che rivela però maggiore influenza leonardesca, come un terzo quadro, una Madonna col Bambino seduto sulle sue ginocchia, della Historical Society di New-York sul quale il Cagnola richiamò l'attenzione.

Caratteri di questo pittore son le forme un po' abbondanti, le carni un po' flacide, le guancie dei putti esageratamente gonfie e di un rosso vinoso, i piedi dalle dita, specialmente il pollice, schiacciate, e le ombre cupe.

BIBLIOGRAFIA: G. JUSTI, *Das Geheimnis der Leonardesken Altargemälde in Valencia (Repertorium für Kunstw.,* V. XVI, 1893, 1 e 2). — G. CAGNOLA, *Intorno a Francesco Napoletano (Rassegna d'Arte,* giugno 1905).

Madonna col Figlio — La Vergine, in atto di vezzeggiare il Bambino, seduto sulle sue ginocchia. Dalla finestrella a un lato si vede un laghetto e un castello sulla riva. **278**

Tavola di pioppo: larg. 0,30 — alt. 0,41. — Cornice antica a fregi dorati.

Questo quadro apparteneva alla Galleria dell'Accademia di Venezia, dove era attribuito a Cesare da Sesto. Nel 1883 fu ceduto in cambio di una tavola del Crivelli e della parte centrale di un' ancona di Andrea da Murano. All'Accademia di Venezia era stato donato dall'imperatore Francesco Giuseppe e proveniva dalla collezione Manfrin. Infatti nel tergo vi si legge: *n. 55 C.P. Manfrin — E. n. 22*, presso il sigillo dell'Accademia di Venezia.

E' opera di un modesto seguace di Leonardo, accurato e fine nel disegno e nella modellatura, ma infelice nel colorito e specialmente nei toni in ombra, oscuri e senza trasparenza; fu attribuito a Francesco Napoletano, pel confronto col quadro firmato del Museo di Zurigo. Come osservarono il Morelli e, recentemente, il Cagnola in uno studio dedicato a questo pittore, nel quadro di Brera ritornano le forme del putto dalle dita schiacciate dei piedi e la ciocchetta cascante sulla fronte, le orecchie ugualmente formate, le tinte, compreso il rosso vinoso della veste della Vergine, l'analogia delle pieghe sulle ginocchia, che si notano nel quadro firmato. Ma in questo quadro di Brera le forme leonardesche, specialmente nella testa della Vergine, son più spiccate. Se realmente i due quadri appartengono allo stesso pittore, questo della collezione braidense dev'esser stato eseguito a qualche distanza di tempo da quello di Zurigo, che a sua volta, nel carattere della stanza, nei particolari della finestra a *rulli*, nel paese, nello stesso pavimento a piastrelle, accenna a ricordi d'oltr'alpe che il quadro di Brera non ha.

BIBLIOGRAFIA: G. CAGNOLA *(Rassegna d'Arte,* giugno 1905, pag. 83).

ICONOGRAFIA: G. CAGNOLA *(Rassegna d'Arte,* giugno 1905, pag. 82). — C. RICCI, op. cit., pag. 175. — Fot. Braun 26548, Brogi 7026.

Bramantino (Bartolomeo Suardi).

279 **Sacra Famiglia** — La Madonna appare coperta da un curioso turbante (che ritorna in altri quadri del pittore) color rosa. Il suo largo manto celeste a fodera verde copre gran parte del pilastro rivestito d'edera, su cui sta ritto il Bambino nudo che alza le mani per abbracciarla. Da sinistra si sporge per poco S. Giuseppe, imberbe; il fondo è tutto d'edifici classici sparso di piccole figure.

Ad olio su legno di pioppo: larg. 0,47 — alt. 0,61.

Lasciato il 19 febbraio 1650 dal cardinal Cesare Monti arcivescovo di Milano all'Arcivescovado e da questo passato nel 1896 alla Pinacoteca in deposito perpetuo. E' tutt'insieme un quadretto originale per la novità, di forme non completamente corrette, ma di colorito luminoso e piacente.

BIBLIOGRAFIA: A. e G. SANT'AGOSTINI, *Catalogo delle pitture di Milano*, pag. 21. — G. BERTINI, *I sedici quadri del legato Monti (Gall. Naz. Italiane*, III, pag. 115). — W. SUIDA, *Die Jugendwerke des Bartolomeo Suardi gen. Bramantino (Jahrbuch der Kunstsamm. des Allerhöchsten Kais.*, XXV, I, pag. 62). — G. FRIZZONI *(Cronique des Arts*, 13 marzo 1897 e nell'*Arte*, 1901).

ICONOGRAFIA: G. FRIZZONI *(L'Arte*, 1901, pag. 95). — C. RICCI, op. cit., pag. 246. — Fot. Anderson 11446, Brogi 11685, Dubray 110.

Da Leonardo da Vinci.

280 **Testa del Redentore** — a lapis, con leggeri tocchi di colore a tempera — leggermente inchinata, le chiome fluenti, gli occhi abbassati, la bocca piccola quasi atteggiata alla preghiera.

Disegno a pastello ripassato a carbone: larg. 0,32 — alt. 0,40.

Nella sua pubblicazione dei disegni di Leonardo edita nel 1784 Carlo Giuseppe Gerli lo ricordava come appartenente all'abate Muzzi della Congregazione degli Oblati. Passato per legato in proprietà dell'Ospedale Maggiore, nel luglio del 1813 il Ministero dell'Interno lo acquistò per Brera. Era allora ritenuto di mano di Leonardo da Vinci e quale disegno per la testa del Redentore nel Cenacolo di Santa Maria delle Grazie: in tal caso avrebbe dovuto riportarsi all'anno 1497 circa. Ma la critica moderna ha tolto e giustamente questo disegno piuttosto fiacco e incerto dal novero di quelli del gran maestro. « L'attribuzione — osserva il Venturi — manca di serio fondamento. E' probabile che questo disegno, il quale ha un' apparenza leonardesca sol perchè riproduce, e non fedelmente, la testa di Gesù del famoso *Cenacolo*, sia uno studio eseguito assai tardi, fors'anche quando già l'affresco era più o meno danneggiato. E' debole, chiaro per sfibratezza, con rossetti da pastello ». G. Carotti ascrisse il disegno a Cesare da Sesto, al che il Frizzoni si oppose notando come la indefinibilità stessa del disegno vieti di mettere innanzi un' attribuzione piuttosto che un' altra.

Tav. 21.

279. BRAMANTINO: La Sacra Famiglia.

281. G. A. BOLTRAFFIO: Due devoti.

V'è in questo disegno — circondato di un' immeritata aureola di celebrità — la mancanza del caratteristico tratteggio di Leonardo, del segno forte nel contorno degli occhi suo proprio e sopratutto di quello studio sicuro dell'anatomia e del muover dei piani del viso proprio dei disegni che più sicuramente si voglion dare oggi a Leonardo. Nemmeno vi si vede la sicurezza di tratto di quell' « eccellente tecnico », per dirla col Morelli, ch'è Cesare da Sesto; ma un' insistenza nell'esecuzione di alcune parti, e specialmente nelle ombre e intorno alla bocca, tratteggiate a linee che s'incrociano con poca sicurezza, così che il disegno appar subito alquanto *trito* e senza convinzione. Qualche ritoccatore moderno deve poi aver danneggiato il disegno — già rovinatissimo dalle tarme richiamate dalla colla con la quale il foglio fu fermato al fondo — e i nuovi tratti pesanti e grossolani hanno qua e là sformato i contorni originali coprendo anche un poco le stesse lacune antiche e le accartocciature del foglio. Si è poi cercato da qualcuno di mascherare le abrasioni del foglio con mezze tinte all'acquarello.

BIBLIOGRAFIA: CARLO GIUSEPPE GERLI, *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubbl.,* Milano, MDCCLXXXIV, pag. 8. — I. P. RICHTER, *Literary Workt of Leonardo da Vinci,* Londra, Sampson Law e C., 1883, vol. I, pag. 435. — E. MÜNTZ, *Léonard de Vinci,* Paris, Hachette, 1899, pag. 187. — A. VENTURI, Prefazione alle tavole di A. Braun e C. Dornach, 1899, della *R. Pinacoteca di Brera.* — G. CAROTTI, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera,* Milano, 1901, in cui il disegno è dato, per quanto dubitativamente, a Cesare da Sesto e *Le opere di Leonardo, Raffaello e Bramante,* Milano, Hoepli, 1905, pag. 18. — G. FRIZZONI (nell'*Arte,* 1905, pag. 143). — F. MALAGUZZI VALERI, *I disegni della R. Pinacoteca di Brera,* Milano, 1906.

ICONOGRAFIA: C. G. GERLI, *Disegni di Leonardo ecc.,* pag. 8. — E. MÜNTZ, *Léonard de Vinci,* pag. 187. — F. MALAGUZZI VALERI, *I disegni della R. Pinacoteca di Brera,* tav. 46. — C. RICCI, op. cit., pag. 197. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14597, Anderson 11048, Braun 26561, Brogi 2648.

Gio. Antonio Boltraffio.

Di nobile famiglia nacque il Boltraffio — o Beltraffio come lo chiama l'epigrafe già sulla sua tomba — nel 1467 e coprì in Milano diverse cariche pubbliche; abitava in una casa situata ove ora è la via S. Paolo. Dedicatosi all'arte per diletto, non per bisogno, fu caro a Leonardo da Vinci, dal quale apprese la scienza del modellare, il colorito sapiente e caldo, l'esecuzione sicura e diligente. La sua natura non lo portò a rappresentazioni drammatiche, ma piuttosto alle dolci composizioni di Madonne e di santi e ai ritratti « tutti nobilmente concepiti ed egregiamente modellati » come disse il Morelli. A Roma il Boltraffio frescò la *Vergine col fondatore* a S. Onofrio (celebrata fino a poco tempo fa come un' opera giovanile di Leonardo) qualche anno prima del 1515 perchè, come osservò il Venturi, la figura del donatore par la stessa figura di prelato che si vede nell'affresco giovanile del Peruzzi, in S. Onofrio; affresco eseguito parecchi anni prima del 1510: e d'altra parte le pitture di S. Onofrio non sembran posteriori agli affreschi della vôlta della loggia nel giardino alla Farnesina, già compiuti nel 1512, poichè Blosio Palladio in quell'anno accenna ad essi cantando la villa di Agostino Chigi. E il motivo predominante in quell'opera romana il pittore ripetè in una *Madonna col Bambino* della raccolta Loeser di Firenze e in quella della collezione Crespi a Milano, eseguite all'incirca in quell'epoca. Specialmente nei disegni il Boltraffio si appropriò, più di tutti i seguaci del gran maestro, il fare di Leonardo.

Il Boltraffio morì nel 1516 (per altri più tardi), e fu tumulato nella demolita chiesa di San Paolo in Compito. L'epigrafe in marmo che ricordava il suo sepolcro fu trasportata nel Museo Archeologico.

BIBLIOGRAFIA: G. B. VITTADINI *(Corriere della Sera,* 9 febbraio 1898). — G. CAROTTI *(Gallerie Naz. Italiane,* vol. IV, 1899). — G. FRIZZONI *(L'Arte,* A. IV, fasc. III-IV, pag. 168, *Gio. Antonio Boltraffio).*

281 **Due devoti**, in orazione, entrambi in ampie vesti nere a gonfie pieghe ricadenti: la dama ha in capo uno scialle che scende dietro la testa e sullo scialle un finissimo velo; l'uomo ha il berrettone fra le mani e la veste a grandi ricami a fogliami scuri.

Nel fondo si stende, bellissimo e di pretto sapore leonardesco, un paese aspro e roccioso percorso da un fiume, pieno di freschezza.

Tavole di pioppo: larg. 1,20, — alt. 1,40.

Acquistato a pubblico incanto della galleria Bonomi-Cereda dalla signora Edouard André di Parigi e da questa ceduto, per L. 8500, alla Pinacoteca nel 1897.

Questa vigorosa tavola — frammento di maggior composizione che in origine dovette servire come pala d'altare e ch'era nella collezione Lecchi di Brescia, poi in quella Cereda-Bonomi — nella vendita Cereda era attribuita a G. B. Moroni, e fu ascritta persino a Francesco Bembo da Cremona! Ma il Cavenaghi che la ripulì diligentemente e il Bertini e altri la riconobbero per una superba opera del Boltraffio.

« Giulio Carotti — osserva il Frizzoni — esprime l'opinione che il quadro sia stato eseguito sulla fine del quattrocento, cioè poco prima della pala di Bologna. Ma se si considera la maniera larga e pastosa con cui è condotta la tavola di Milano, dove notasi, fra altro, la morbida lucentezza dei neri delle stoffe, da rammentare quella che si riscontra nelle vesti dei ritratti dell'Holbein, ci sembra più plausibile l'ammettere ch'essa vada posta fra il ritorno del Boltraffio da Bologna e da Roma intorno al 1500 e la data della sua morte, cioè il 1516 ».

Bibliografia: G. B. Vittadini *(Corriere della Sera,* 9 febbraio 1898). — G. Carotti *(Gallerie Naz. It.,* vol. IV, pag. 298 e segg.). — G. Frizzoni *(Cronique des Arts,* 13 marzo 1897 e *L'Arte,* IV, fasc. III-IV, pag. 108 e segg.).

Iconografia: G. Frizzoni *(L'Arte,* IV, fasc. III-IV, pag. 109). — G. Carotti *(Gallerie Naz. It.,* IV, pag. 304). — C. Ricci, op. cit., pag. 237. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14519 A, Anderson 12681, Brogi 11629.

Andrea Solario.

Nacque intorno al 1460 e occupa nella scuola lombarda, notava il Morelli, un posto particolare poichè per la tecnica sicura e incisiva ne è forse il più eminente rappresentante. Figlio di un Bartolo o Bertòla, e fratello di Cristoforo detto il Gobbo scultore, egli appartiene a una famiglia d'artisti benchè d'altro ramo di quello dei valenti architetti Giovanni, Guiniforte e Pietro Antonio. Del Solari da qualcuno si fa una sola persona con Andrea Salaino, il famulo di Leonardo. Nel modellato fine e diligente egli ricorda qualche poco le opere del fratello scultore che può avergli appreso per primo l'arte. Nel 1490 accompagnò il fratello a Venezia dove risentì probabilmente l'influsso di Antonello da Messina più che di Giovanni Bellini. Pochi anni dopo egli era di ritorno a Milano; certo è che nel novembre 1495 Cristoforo vi si trovava e il Duca si adoperava perchè egli succedesse ad Antonio Mantegazza nella carica di architetto della Certosa di Pavia. E' probabile che il quadro di Andrea per la chiesa di S. Pietro Martire in Murano, ora a Brera, del 1495, sia precisamente stato eseguito là prima appunto del novembre. La fama del pittore giunta in Francia, dove era già noto che Carlo d'Amboise luogotenente del Re in

Italia s'era da lui fatto ritrarre, il pittore fu invitato a recarsi al castello di Gaillon in Normandia dal cardinale d'Amboise, zio di Carlo, così che il 6 agosto 1507 si mise in viaggio con un compagno. Là stette agli stipendi del cardinale fino alla fine di settembre del 1509 in qualità di *peintre de monseigneur* per decorare la cappella del castello. A quel periodo può appartenere la celebre Madonna *au coussin vert* del Louvre. Forse dalla Francia si recò in Fiandra, come lascierebbe supporre un pronunciato carattere fiammingo di talune sue opere di quel tempo. Il Calvi ritenne che nel 1513 il pittore andasse a Napoli, ma la notizia non è confermata da documenti o prove analoghe. Nel 1514 circa Cristoforo Solari si trovava forse a Roma col fratello Andrea se è vero, a quanto ricorda il Bertolotti, che un' epigrafe nella chiesa della Carità era stata posta sulla tomba di Alberio Solario milanese dai fratelli Pietro, Cristoforo e Andrea. Certo è che Cristoforo nel 1520 si trovava a Milano, compagno allo Zenale nei lavori del Duomo. Nel libro dei Censiti del 1524 della parrocchia di S. Babila è ricordato il Gobbo, ma del fratello non v'è ricordo. Forse sopravisse a Cristoforo (che morì nel 1527 di peste) e si trattenne a Roma? Nel 1515 era, a quanto pare, di nuovo a Milano, e intorno a quell'epoca dipinse verosimilmente la pala per l'altare della sagrestia nuova della Certosa di Pavia. Dopo d'allora non si hanno notizie più precise della sua vita. Un pittore poco noto — Simon Mailly de Challons, che si stabilì ad Avignone dal 1535 al 1565 — rivela in alcune opere e particolarmente nella *Vergine Addolorata* della galleria Borghese (n. 280) un notevole influsso dell'arte del Solari, tanto che quel quadro, prima che se ne scoprisse la firma, nel tergo, era dato da qualcuno al pittore lombardo.

Il Solario è il più sicuro nell'uso della tecnica, nell'incisività del disegno, nel dolcissimo impasto dei colori, fra gli scolari di Leonardo. Ch'egli risenta nel modellato forte delle sue teste anche dell'arte del fratello Cristoforo Solari, come sembrò al Morelli, noi non sapremmo riconoscere. Cristoforo si formò e lavorò preferibilmente in Lombardia e solamente tardi risentì l'influenza leonardesca che non giovò certamente all'arte sua personale. Andrea Solari invece s'ispirò all'arte rude di Antonello da Messina e il quadro che descriveremo al n. 285 fu appunto eseguito a Venezia per una chiesa di Murano, ed è quello in cui più spiccate si rivelano le tendenze naturalistiche e il disegno incisivo, sapiente di Andrea, tanto da sospettare che, sulla laguna, egli apprendesse o almeno si perfezionasse anche presso qualche maestro fiammingo. Di natura ad ogni modo certamente impressionabile, egli, nelle molte opere sue, rivela quando il sano naturalismo dei primi maestri veneti, non esclusi i Vivarini, quando la gentilezza dell'arte leonardesca, non senza qualche delicatissimo esempio — la Madonna della collezione Schweitzer di Berlino prima di tutti — di una perfetta fusione delle due maniere.

BIBLIOGRAFIA: MÜNDLER, *Analyse critique de la notice des tableaux italiens du Louvre*, Paris, 1850. — G. L. CALVI, *Notizie sulla vita e le opere dei principali pittori ecc.*, Milano, Agnelli, 1865, vol. II, pag. 271, *Andrea Solari pittore*. — DE VILLE, *Comptes de depenses de la construction du Château de Gaillon*, Bibl. imp. di Parigi. — G. FRIZZONI *(L'Arte*, II, 1899, pag. 147 e segg., *Andrea Solari)*. — F. MALAGUZZI VALERI, *I Solari architetti e scultori (Italienische Forschungen*, Berlin, 1906, a cura dell'Istit. di St. dell'Arte di Firenze). V. albero genealogico.

282

Ritratto d'uomo, volto di terza, in mezza figura, dinnanzi aun davanzale, con berrettone in capo, la sinistra sul petto, la chioma rossiccia fluente, l'occhio vivacissimo sull'osservatore.

Tavola di pioppo: larg. 0,32 — alt. 0,42.

Legato Monti all'Arcivescovado, passato alla Pinacoteca nel 1811.

Nel rovescio si legge, in un cartellino: *N. 416 Autore Cesare da Sesto;* vi rimangon pure i sigilli del Dipartimento dell'Olona e altri in ceralacca. Di fianco al quadro è scritto: *Legato Monti.*

E' un ritrattino vivacissimo di toni e delicato d'esecuzione che ricorda da vicino l'arte di Antonello da Messina. Il Frizzoni lo disse giustamente di prodigiosa esecuzione, di sguardo vivo e di un impareg-

giabile smalto di colorito. Da molti anni esso appariva deturpato da numerosi infelici ritocchi, formanti altrettante macchie oscure su quelle splendide carni, fin che il direttore Bertini provvide a rimuovere lo sconcio affidando il ripristino del dipinto al prof. Luigi Cavenaghi.

BIBLIOGRAFIA: G. FRIZZONI *(L'Arte,* II, 1899, pag. 152 e segg.).

ICONOGRAFIA: A. VENTURI, *La Galleria Crespi,* Milano, Hoepli, 1900, pag. 110. — G. FRIZZONI *(L'Arte,* II, 1889, pag. 150). — C. RICCI, op. cit., pag. 97. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14591, Anderson 11084, Braun 26557, Brogi 2709, Dubray 170.

283 **Il Bambino, sulle ginocchia della Madre**, si protende per cogliere un garofano da un vaso. Dalla finestra si scorge un pastore seduto in atto di suonare la tibia, e un lago.

Tavola di pioppo: larg. 0,63 — alt. 0,76.

Già nella Scuola di S. Pasquale di Baylon a Venezia; pervenuto a Brera l'11 agosto 1808 dall'Intendenza dei Beni della Corona a Milano.

Il quadro, come gli altri di questo pittore, è fra i più diligenti e nello stesso tempo fra i più solidi di disegno e di modellatura della prima scuola leonardesca. Son caratteri di questo forte pittore, che ritornano anche qui, il disegno incisivo, il taglio della bocca morbidissimo e pur sicuro e forte, gli occhi azzurri, le dita grassoccie, le lumeggiature a mo' di miniature a tratti di luce. « Sul parapetto — scrive il Frizzoni — si leggeva anni or sono il nome di JOHANNES BELLINVS. Persuaso che questa iscrizione non fosse che un' impostura, il direttore Giuseppe Molteni non tardò a sottoporla alla prova della lavatura colla consueta miscela, mercè la quale scomparve interamente, confermando ad evidenza il giudizio comune del Morelli e del Molteni, trattarsi in realtà di un' opera primitiva di Andrea Solari ». Il Gironi, nella sua opera più volte ricordata, attribuiva infatti il dipinto a Gio. Bellini e ne diede la riproduzione, incisa dal Caporali, con la firma del Bellini in basso in una striscia a mo' di parapetto.

BIBLIOGRAFIA: A. VENTURI, *La Galleria Crespi,* pag. 230. — G. FRIZZONI, nell'*Arte,* 1899, pag. 150-151.

ICONOGRAFIA: Inciso da F. Caporali per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 40. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

284 **Mezza figura di S. Giovanni**, con il capo leggermente piegato, reggente l'agnello con la sinistra e in atto di indicare con la destra.

Disegno: larg. 0,40 — alt. 0,53.

Venduto alla Galleria dai fratelli sigg. Grandi il 13 agosto 1901 per L. 1500.

Disegno a lapis e a carbone che servì per uno spolvero, come prova la punteggiatura tutt'ingiro; ne fu ricavato il quadro del Solari già della collezione Baslini — che l'aveva acquistato all'asta Migliavacca — ora appartenente al principe Trivulzio.

BIBLIOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI, *I disegni della R. Pinacoteca di Brera,* Milano, 1906.

ICONOGRAFIA: *Catalogo della collezione Canadelli di Milano* (Vendita Genolini, 1897). — F. MALAGUZZI VALERI, *I disegni della R. Pinacoteca di Brera,* Alfieri e Lacroix, 1906, tav. 47. — C. RICCI, op. cit., pag. 271. — Fot. Brogi 14513.

Tav. 22.

282. ANDREA SOLARIO: Ritratto d'ignoto.

286. G. A. BAZZI DETTO IL SODOMA: La Madonna col Bambino.

285

La Vergine col Bambino, S. Giuseppe e S. Girolamo — Nel mezzo la Vergine, in ampio scialle azzurro che le gira sul capo e le scende fino in fondo, regge il Bambino steso sulle sue ginocchia, biondo, gli occhi azzurri. A' suoi lati sono S. Giuseppe che appoggia le mani al bastone e sorride di compiacenza e S. Girolamo, in ricco manto a ricami, le braccia incrociate, che osserva il Bambino, compunto. In alto si librano due cherubini. Nello sfondo si stende un ricco paesaggio a rocce degradanti fino al centro in un lago. Segnato:

ANDREAS · MEDIOLANÊSIS
· 1495 ·
· F ·

Tela: larg. 0,87 — alt. 1,02.

Dalla chiesa di S. Pietro Martire a Murano. Dono del viceré d'Italia Eugenio Beauharnais (22 novembre 1811).

Nel 1812 il Gironi supponeva che si trattasse d'un' opera di un chimerico Andrea da Milano diverso dal Salaino e dal Solari.

Il quadro, veduto al suo posto originario dal Lanzi e dallo Zanetti che lo ricordarono, è un prezioso documento dell'opera del maestro lombardo a Venezia, poichè, come osservammo nella biografia del pittore, è assai probabile che il dipinto non sia stato eseguito a Milano e inviato a Murano, ma eseguito a Venezia quand'anche il fratello di Andrea si era recato sulla laguna a lavorarvi, ritornandone forse alla fine dello stesso anno 1495, come lascian credere i documenti. Il dipinto, smagliante di colorito, vaporoso e pieno d'armonia nei toni, incisivo come un' opera fiamminga nel disegno — tanto che, se non fosse datato, lo crederemmo posteriore al viaggio compiuto dal Solari in Francia e, forse, in Fiandra — delicatissimo nel paesaggio sapiente, è prova dell'influenza notevole recata sul maestro da Giambellino e da Antonello, sui quali però il dipinto si avvantaggia di maggior trasparenza e chiarezza di colorito. Il sig. Moritz Jaffé di Berlino (Margarethenstr. 8) mi assicura di possedere una replica di questo quadro, pur proveniente da Venezia.

BIBLIOGRAFIA: G. L. CALVI, *Notizie dei principali pittori*, pag. 271. — B. BERENSON, *L. Lotto*, pag. 119, nota. — V. MALAMANI, *Memorie del conte Cicognara*, pag. 370.

ICONOGRAFIA: Inciso da L. Bridi per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 79. — Fot. Alinari 14592, Anderson 11085, Braun 26556, Brogi 2702.

Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi) (?).

Nacque a Vercelli nel 1477 da una famiglia di artieri oriunda di Biandrate; ebbe a primo maestro Martino Spanzocchi, pittore di Casale abitante a Vercelli, presso il quale fu allogato, dal padre, nel 1490. Con lui rimase fino al 1497. Si vuole che subito dopo si recasse a Milano, dove avrebbe studiate le opere e lo stile di Leonardo da Vinci: certo è che allora, all'incirca, conobbe e studiò dipinti di

pittori lombardi, dai quali tolse « quella sua maniera di colorito acceso recata di Lombardia » di che parla il Vasari. Il Richter vide, in certe opere del Sodoma, anche l'influenza delle sculture di Fonte Gaia di Siena di Jacopo della Quercia. Nel 1501, come ricorda questo scrittore, il Sodoma fu condotto da Milano a Siena dagli agenti di Giulio e Antonio Spannocchi, i quali avevan banco anche a Milano; e nell'inaridita scuola senese il pittore lombardo portò il valido elemento di un' arte luminosa ed elevata. Nel 1503-1504 eseguì gli affreschi pel refettorio del monastero degli Olivetani in Sant'Anna di Creta, nel 1505-1506 quelli pel chiostro del Monastero di Monte Oliveto Maggiore di Chiusuri, nel 1507 quelli della cappella del carcere in San Giminiano. Nel 1508 andò a Roma e lavorò in Vaticano nella stanza della Segnatura; nel 1509 si ricondusse a Siena e nell'anno successivo sposò Beatrice di Luca d'Egidio detto Luca de' Galli. Nel 1514 era ancora a Roma, dove eseguì l'affresco delle nozze di Alessandro con Rosane ed altri nella Farnesina di Agostino Chigi « riflettendo — osserva il Venturi — in alcune teste la dolcezza profonda di Leonardo ». Nel 1515, amante appassionato delle corse al pallio, corse e vinse sotto il nome di Sodoma o meglio Sodòna che gli rimase. Lavorò molto a Siena finchè nel 1518 ne uscì e peregrinò per varie città — fra cui a Reggio dove il suo nome è ricordato in un documento di quell'anno, se pur non si tratta di un omonimo — finchè si stabilì in Lombardia fino al 1524. Ritornò poscia in Toscana, e a Siena lavorò ancora e attivamente: nel 1528 frescava, in quel palazzo pubblico, la sala « del Mappamondo », nel 1536 Carlo V, passando per Siena, lo nominava conte palatino; l'anno dopo frescava, in quel palazzo, la sala del magistrato di Bicherna, nel 1538 era impegnato presso il principe di Piombino, nel 1540 era a Volterra, nel 1541 a Pisa, nel 1543 a Lucca, nel 1546 (?) di nuovo a Siena. Finì la sua attivissima esistenza il 14 febbraio 1549. Seguiron la sua maniera diversi senesi: il Beccafumi, Girolamo del Pacchia, il Peruzzi, oltre Girolamo del Sodoma, Lorenzo Brazzi detto il Rustico, Bartolomeo Neroni detto il Riccio che sposò la figlia del maestro.

Bibliografia: D. Luigi Bruzza, *Notizie intorno a Giovanni A. Bazzi detto il Sodoma (Miscellanea di Sto. It.*, V. I, Torino, 1862). — A. Jansen, *Leben und Werke des Malers Giovannantonio Bazzi*, Stuttgart, 1870. — G. Frizzoni *(Giornale d'erudizione artistica*, Perugia, 1872, I). — G. Milanesi, *Nuovi documenti intorno alla storia dell'arte senese. — Commentario alla Vita del Sodoma nelle annot. alle vite del Vasari*, Firenze, Sansoni, 1881. — G. Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*, Milano, Dumolard, 1891. *Il Sodoma*, pag. 95-187. — Contessa Priuli-Bon, *Sodoma*, London, Bell, 1900 *(Great Masters)*. — Destrée, *Notes sur les primitifs italiens. Sur quelques peintres de Sienne*, Bruxelles, 1903. — L. M. Richter (in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1901). — Cesare Faccio, *G. A. Bazzi il Sodoma*, Vercelli, Gallardi e Ugo, 1902. — R. H. Hobart Cust, *Il primo maestro del Sodoma*, Siena, Lazzari, e *G. A. Bazzi*, London, Murray, 1906.

286 **La Madonna**, coperta di manto azzurro a vivaci riflessi, sorregge il Bambino che stringe amorosamente la pecorella e cerca di attirarla a sè. Il paesaggio è percorso dall'acqua di un fiume scorrente placido fra i sassi alla base di una roccia per scaricarsi in un bacino a' piedi d'un castello.

Tavola di pioppo: larg. 0,52 — alt. 0,60.

Ceduto per L. 8500 da Edward Habich di Cassel nel 1891; l'Habich l'aveva acquistato a sua volta a un' asta in Colonia.

Nel rovescio v'è scritto: *n. 5 Leonard da Vinci;* un cartello reca pure il nome dell'*Habbich, 288*.

Notevole in questo delicatissimo quadro lo studio accurato del cielo a tinta calda degradante verso l'orizzonte in una tinta rosea del tramonto e tagliato da lunghe e sottili nuvole che accennano a un' azione di correnti contrarie degne dell'osservazione propria di Leonardo.

Il terreno è ricco di papaveri e di pianticelle di acquileja o *perfetto amore* che Leonardo riprodusse sovente fra i suoi disegni.

E' opera, secondo C. Ricci, preparata forse da Leonardo e finita dal Sodoma, come proverebbe il suo colorito rosso cupo, la mancanza di trasparenza nelle parti ombreggiate. Ma non mancan studiosi che tolgono questo dipinto dal novero di quelli del Sodoma perchè vi trovano una così sentita derivazione leonardesca che nelle altre altre opere il pittore non rivelerebbe; e son quindi disposti a credere il quadro opera di un ancor ignoto allievo di Leonardo che si staccherebbe dagli altri della sua scuola specialmente pel fatto di ombreggiare così cupamente quasi senza gradazioni di mezze luci. Ma convien dire che non in questa sola opera di Brera il Sodoma rivelerebbe influenza diretta da Leonardo — ch'egli dovette conoscere e studiare a Roma — ma eziandio nella nota *Leda* della galleria Borghese che tuttavia altri tolse dal novero delle opere del Sodoma (al Venturi, che l'ascrive alla scuola di Leonardo, par piuttosto « una cattiva edizione di una grande opera ») pur ammettendosi che parecchi disegni del Sodoma mostrano com' egli s'ispirasse allo studio di Leonardo. Il Morelli accettò la derivazione del nostro pittore da Leonardo e indicò diversi dipinti in Lombardia che a quello, secondo lui, appartengono, compresa la grande Madonna a fresco di casa Melzi a Vaprio che il Mündler riteneva addirittura di Leonardo: e ricordò diversi disegni che avrebber servito per la *Leda* — che nel modellato della testa presenta un' affinità grandissima con questa Madonna di Brera — compreso uno della collezione municipale nel Castello Sforzesco. Uno schizzo edito dal Gronau mostra evidente la derivazione leonardesca di questa Madonna di Brera nella quale il Frizzoni notava la propensione alla linea serpeggiante che differenzia il Sodoma da Leonardo: questo dipinto, egli aggiunge, « merita di essere annoverato fra le cose più squisite che vi stanno esposte e nello stesso tempo ci si presenta come il quadro più intimamente leonardesco fra quanti appartengano alla Pinacoteca stessa » e osserva che l'imperfezione del disegno nelle mani, nelle linee meno elette del panneggiamento, nell'atteggiamento sforzato dell'agnello mal costrutto rappresenta l'inferiorità dell'imitatore sul prototipo e come l'annerimento delle parti in ombra riveli il Sodoma in una con la speciale gradazione forte e succosa dei colori.

Per tuttociò, finchè non sian meglio limitati i rapporti diretti fra il Sodoma e Leonardo e dagli studiosi dubitanti della paternità artistica di questo quadro non sia scoperta la grande figura artistica del finora ignoto leonardesco a cui sarebber disposti ad attribuire il dipinto braidense, pensiamo sia preferibile attenerci intanto alla vecchia attribuzione.

BIBLIOGRAFIA: G. FRIZZONI *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1891, pag. 275 e segg., *Perseveranza,* 7 aprile 1891). — C. FACCIO, *Il Sodoma,* pag. 113. — CESARE FACCIO, *Giovan Antonio Bazzi (il Sodoma),* Vercelli, Gallardi e Ugo, 1902.

ICONOGRAFIA: C. FACCIO, *Il Sodoma,* pag. 113. — C. PRIULI BON, *Sodoma,* pag. 29. — C. RICCI, op. cit., pag. 289. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14515, Anderson 11086, Braun 26502, Brogi 2728.

Bramantino (Maniera).

722 **G. Cristo morto**, steso sul sudario, veduto in iscorcio sopra un tavolo.

Tavola: larg. 0,70 — alt. 0,55.

Dono del sig. Casimiro Sipriot (1904).

Le forme un po' sommarie, il modellato speciale così che le carni sembran rigonfie artificialmente senza mostrar sotto il movimento dei muscoli e delle ossa, ricordan altri quadri di Bramantino e gli stessi crocefissi nella grande *Crocifissione* di questa raccolta di Brera. Il Cristo steso sul sudario fu rappresentato dal Bramantino in un quadro della collezione Artaria a Vienna nel quale ritorna pure il difettoso attacco delle braccia al torso. Il quadro abbisogna di un restauro generale.

BIBLIOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI, *La collezione Sipriot a Brera* (in *Rassegna d'Arte,* gennaio 1904).

ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI, *La collezione Sipriot a Brera* (in *Rassegna d'Arte,* gennaio 1904).

Gaudenzio Ferrari (Maniera).

733 **Il Presepio** — Il Bambino, sorretto da gli angioli, è adorato dalla Vergine, da S. Giuseppe, da S. Giovannino, da S. Girolamo e da un pastore che s'incurvano verso lui riverenti. La scena è nel basso di una grotta aperta sul fondo, da cui si scorge un paese amenissimo con un lago fra i monti e altri pastori, ai quali un angiolo, che scende dal cielo, dà la lieta novella della nascita del Redentore.

Tavola: larg. 0,64 — alt. 1,09.

Deposito dell'Arcivescovado dalla Galleria Monti (1905).

288. B. LUINI: La salma di S. Caterina trasportata da gli angeli.

293. B. LUINI: La Madonna col Bambino, S. Marta, S. Giovanni e una monaca.

SALA XVI

Opere del Luini

Bernardino Luini.

Lo scherno di Cam — Noè, nudo, ebbro, è sorretto da Sem e Jafet che lo coprono con un manto rosso, mentre, dinnanzi a lui, Cam deride il padre. Nel fondo si svolge un paese a folti gruppi di piante. Sopra un colle, da un lato, sorge l'arca. **287**

Tela: larg. 1,40 — alt. 1,16.

Levato dalla sacrestia della chiesa di S. Barnaba in Milano e mandato a Parigi, fu richiamato poscia dal R. Governo e consegnato alla Pinacoteca il 6 settembre 1811.

Il vecchio catalogo di Brera del 18:2 del Gironi, dopo la descrizione di questo quadro (che dice su *tavola*) fattane dal Fumagalli, aggiunge: « Semplicissima è la composizione; naturali sono le mosse delle figure, evidenti gli affetti e quali essere doveano secondo l'indole e la diversa intenzione dei tre fratelli. L'ignudo è disegnato con purezza e con somma intelligenza di anatomia; il paese finamente dipinto e quale conveniasi al luogo ed al tempo dell'azione; ogni accessorio vi è eseguito con verità e freschezza somma ».

BIBLIOGRAFIA: G. C. WILLIAMSON, *B. Luini,* pag. 124.
ICONOGRAFIA: Inciso da Carlo Borde per l'opera del Gironi cit. — Fot. Alinari 14556, Anderson 12707, Brogi 2143, Dubray 318.

La salma di S. Caterina, avvolta in ampio manto rosso a leggere dorature, portata e deposta dagli Angioli nella tomba. Nel basso è il sarcofago scoperchiato, di stile classico e ornato sul davanti di due chimere reggenti un tondo con le lettere **288**

. C . V
. S . X
(Catherina Virgo
Sponsa Christi ?)

Affresco : larg. 2,26 — alt. 2,21.

Proviene dalla villa della Pelucca presso Monza dove ornava una parete, al di sopra della porta d'ingresso, della cappella nella quale rimangon tuttora il soffitto dipinto a rabeschi e altre tracce della decorazione murale; questa scena era racchiusa da un grande arco e fiancheggiata da due angioli reggenti una candela, uno dei quali è conservato, come vedemmo, a Brera. Di questo ciclo di affreschi tolti dalla Pelucca vedemmo le vicende precedentemente, a pag. 27.

Questa composizione — ritoccata e ravvivata nei toni più vivaci delle vesti e nelle dorature — è fra le più delicate e profondamente sentite del maestro, che è riuscito a riprodurre tutta la leggerezza del volo dei due angioli dalle vesti lievemente agitate dal vento e tutta la soavità della santa che sembra addormentata, non spenta. Non a torto forse il Mongeri riteneva quest'opera il capolavoro del Luini per elevatezza e nobiltà d'espressione. Poche volte l'arte lombarda del cinquecento arrivò a tanta altezza di sentimento mistico; a pena nuoce alla composizione la rigidità delle linee troppo studiate e tirate a prospettiva della tomba scoperchiata; convien dire però che la durezza di questa parte era attenuata e quasi richiesta dalla porta sottostante, della quale rimangon tuttora, sul posto, tracce dell'antica incorniciatura; tolte dal luogo le linee appaion oggi più rigide che non fossero.

BIBLIOGRAFIA: G. C. WILLIAMSON, *B. Luini*, pag. 121. — L. BELTRAMI (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1895, pag. 5 e seg.).

ICONOGRAFIA: G. C. WILLIAMSON, *B. Luini*, pag. 24-25. — L. BELTRAMI (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1895, pag. 15. — C. RICCI, op. cit., pagg. 9 e 185. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14554, Anderson 11063, 11232, Braun 26534, Brogi 2688.

289 **La Madonna del Roseto** — La Vergine, in manto azzurro, che lascia scorgere al di sotto la veste rossiccia trattenuta sotto il seno da un legaccio, guarda amorosamente il Bambino, nudo, seduto sulle di lei ginocchia, che coglie un fiore da un vaso di aquilegia. Nel fondo si stende, a mo' di parete, un roveto fittissimo.

Tavola di pioppo: larg. 0,63 — alt. 0,70.

In origine si trovava nella Certosa di Pavia; passò poi in proprietà del sig. Giuseppe Bianchi che la cedette per dodici mila lire (1825).

BIBLIOGRAFIA: G. C. WILLIAMSON, *B. Luini*, pag. 124.

ICONOGRAFIA: Inciso dalla Kunstverein di Düsseldorf. — A. VENTURI, *La Madonna*, Milano, 1900, pag. 71. — G. C. WILLIAMSON, *B. Luini*, pag. 60-61. — C. RICCI, op. cit., pag. 201. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14555, Anderson 11060, Braun 26540, Brogi 2687, Dubray 178.

290 **La Vergine in adorazione del Bambino** dormiente, su un cuscino, sorretto da un angelo.

Disegno a matita nera con tocchi di bianchetto su carta: larg. 0,42 — alt. 0,55, quadrellato e punteggiato pel trasporto.

« Nulla di più famigliarmente tenero — osserva il Frizzoni, attribuendo al Luini questo disegno — di questa giovanile madre, che a mani giunte volge lo sguardo al pargoletto dormiente e di più ingenuamente puro dell'angioletto che gli si accosta tenendo il guanciale sul quale sta adagiato! ». Il tipo dell'angioletto, affine a certi angioli di Gaudenzio Ferrari e specialmente a un di quelli che fan corteo al gruppo divino nella *Fuga in Egitto* della cattedrale di Como e a diversi della cupola di Saronno, lasciò in dubbio qualcuno su quella prima attribuzione. Ma, oltre il tipo della Vergine e del putto, a propendere per l'attribuzione al Luini sta il fatto che la tecnica dei disegni di Gaudenzio Ferrari è diversa, lanosa, delicatissima, che dà risalto alle figure con leggeri colpi di biacca.

BIBLIOGRAFIA: G. FRIZZONI (nell'*Arte*, 1901, pag. 100). — F. MALAGUZZI VALERI, *I disegni della R. Pinacoteca di Brera*, 1906. — G. C. WILLIAMSON, *B. Luini*, pag. 123.

ICONOGRAFIA: G. FRIZZONI (nell'*Arte*, 1891, pag. 99). — F. MALAGUZZI VALERI, *I disegni della R. Pinacoteca di Brera*, tav. 48. — Fot. Anderson 11053, Brogi 11661, Dubray 288.

291

La Madonna, in ricca veste rossa e manto verde trattenuto da un fermaglio, sorregge il Bambino che stende la mano ad accarezzarla.

Tavola di pioppo: larg. 0,33 — alt. 0,42.
Legato Oggioni (1855).

ICONOGRAFIA: Fot. Alinari 14565, Anderson 11214, Braun 26538, Brogi 11662.

292

La Madonna col Figlio e S. Giovanni — Copia.

Tavola di pioppo: larg. 0,85 — alt. 1,12.
Legato Oggioni (1885).

41

Angelo adorante.

Affresco: largh. 0,35 — alt. 0,47.
Dal Monastero delle Vetere (poco lungi dalla chiesa di S. Eustorgio) in Milano 1814.

42

Angelo adorante.

Affresco: largh. 0,35 — alt. 0,47.
Dal Monastero delle Vetere in Milano 1814.

43

Angelo dal turibolo.

Affresco: larg. 0,46 — alt. 1,27.
Dal Monastero delle Vetere in Milano 1814.

44

Angelo dall'incenso.

Affresco: larg. 0,50 — alt. 1,30.
Dal Monastero delle Vetere in Milano 1814.

Cappella di San Giuseppe

Bernardino Luini.

In via S. Barnaba, a Milano, esisteva fin dal 1466 la chiesa dedicata a Santa Maria della Pace, sorta, a quanto ricordano le istorie milanesi, per opera di un frate Amedeo romito portoghese che vestì l'abito francescano e che le diede quel nome per consacrare l'apostolato cui si era dedicato di metter pace fra i cittadini. La chiesa sarebbe stata consacrata trent'anni dopo che n'era stata posta la prima pietra. Il luogo andò rinomato per le opere d'arte di cui era ricco.

Una cappelletta a sinistra del presbitero, sorta evidentemente nel periodo di prevalenza in Lombardia dell'arte così detta bramantesca, con un corpo quasi cubico sormontato da un tamburo ottagonale cui corrispondeva all'interno una cupola ad otto spicchi, era dedicata a S. Giuseppe e forse era stata costrutta per testamento di Branda di Castiglione senatore, consigliere di Lodovico il Moro, morto nel 1499, che in questa chiesa aveva il deposito della famiglia.

Il Luini, non si conosce precisamente in che anno, fu chiamato a decorare le pareti interne. L'artista vi rappresentò un' orchestra d'angioli e di cherubini esatteri distribuiti nelle lunette e nei peducci, cantanti le lodi del Signore e, nelle pareti, gli episodî della vita di San Giuseppe che dovevan essere non meno di dieci, di varie dimensioni. Ma i dipinti, fin dallo scorcio del XVIII secolo, reclamavano provvedimenti atti a salvarli dalla rovina. Sopraggiunte le soppressioni degli ordini religiosi e il luogo divenuto proprietà demaniale, gli affreschi delle pareti nel 1805 furon staccati e trasportati a Brera (1808); quelli del sottarco dell'ingresso e degli spicchi curvilinei della vôlta a padiglione furon lasciati sul luogo anche perchè allora non conoscevasi un mezzo sicuro per staccarli senza pericolo. Più tardi però, poichè gli effetti funesti dell'umidità incominciavano a danneggiare anche questi dipinti, e il locale, ridotto a magazzeno, non meritava di conservare le belle decorazioni pittoriche, la Direzione generale del Demanio diede il consenso alla Consulta archeologica, d'accordo con l'Accademia di Belle Arti, di staccare, nel 1875, e di trasportare sulla tela, i dipinti rimasti. Il distacco fu compiuto da Antonio Zanchi di Bergamo. Tutti questi affreschi si conservavano appesi in fila in una sala della Pinacoteca; durante l'ordinamento della galleria compiuto nel 1903, la Direzione, d'accordo con l'Ufficio Regionale dei Monumenti di Lombardia che delegò all'uopo l'ing. Brusconi, fece ricomporre, nelle sue stesse misure, la cappellina di S. Giuseppe ricollocandovi i relativi affreschi, servendosi all'uopo dello studio all'acquarello preparato dal vero dal prof. L. Pogliaghi che mostra qual'era la cappella prima del 1875.

Bibliografia: Torre, *Ritratto di Milano*, 1674, pag. 322. — Lattuada, *Descrizione di Milano*, 1737, I, pag. 277. — Bianconi, *Nuova Guida di Milano*, 1796, pag. 125. — G. Mongeri, *La Cappella di S. Giuseppe alla Pace ecc.* (in *Arch. Stor. Lombardo*, 1776, A. III, fasc. IV). *Bullettino della Consulta archeologica*, pp. 47-56 e *L'Arte in Milano*, 1872, pag. 197. — A. Caimi, *Degli affreschi di B Luini nella chiesa di S. Maria della Pace (Archivio Stor. Lombardo*, 1875, A. II, fasc. IV). *Bullettino della Consulta archeologica*, p. 58. —

289. B. Luini: La Madonna del roseto.

Arch. D. Brioschi, *Intorno al restauro di S. Maria della Pace in Milano* (in *Atti del Collegio degli Ingegneri e Architetti di Milano,* 1902, fasc. III e IV). — F. Malaguzzi Valeri, *L'ordinamento ecc. della Pinacoteca di Brera* (in *Emporium*, gennaio 1903). — G. C. Williamson, pag. 17 e segg. — C. Ricci, op. cit., pag. 161 e segg.

Negli spicchi della vôlta sono sette *Arcangeli* (l'ottavo andò perduto) in diversi atteggiamenti, in figura intera, e ai lati d'ognuno due angioli inginocchiati, suonanti, su fondo giallo luminoso in cui si librano i cherubini del giorno. Nelle lunette altri angioli inginocchiati o seduti in atto di suonare o di cantare sui corali; nei comparti a losanghe che raccordano gli spicchi con le lunette sono i cherubini della notte a sei ali; nei rinfianchi dell'arco poche tracce dell'*Angelo dell'Annunciazione (?)* e *Iscar che scaccia Gioachino dal tempio.* Nel sottarco, in riquadri rettangolari raccordati fra loro da fregi a rosette, i busti di *S. Luca* e dei profeti *Davide*, *Salomone* e *Isaia.* Nelle pareti son collocati diversi affreschi con le rappresentazioni seguenti:

293

La Vergine, in mezza figura, in manto scuro a risvolti gialli aperto sul davanti, trattiene il Bambino che si sporge verso una monaca. Ai lati sono S. Marta e S. Giovanni Evangelista, pure in mezza figura.

Affresco: larg. 1,06 — alt. 0,83.

Questo dipinto veramente « incantevole » e freschissimo di toni, per dirla con C. Ricci, fu tolto dalla chiesa di S. Maria della Pace in Milano (1819).

Bibliografia: G. C. Williamson, *B. Luini,* pag. 123.

Iconografia: G. C. Williamson, *B. Luini,* pag. 29. — C. Ricci, op. cit., pag. 183. — Fot. Ist. It. Arti Grafiche. Fot. Alinari 14552, Anderson 11061, 12703, Braun 26537, Brogi 2137.

294

L'incontro di S. Anna, in manto rossiccio, con S. Gioachino seguito dal servo. Dietro le figure s'innalza un castello merlato.

Affresco: larg. 1,22 — alt. 1,70.

Bibliografia: A. Venturi, *La Madonna,* pag. 104.

Iconografia: Inciso da F. Caporali per l'opera del Gironi cit. — A. Venturi, *La Madonna,* pag. 102. — F. Malaguzzi Valeri *(Emporium,* gennaio 1903, pag. 36-37). — Fot. Alinari 14562, Anderson 12706, Brogi 7020.

295

S. Anna, inginocchiata, in ampio manto rosso, alla quale appare un angelo che le predice la nascita di Maria. Nel fondo s'erge un monte su cui si vedono i pastori col gregge.

Affresco: larg. 1,28 — alt. 1,65.

Bibliografia: V. Cappella di S. Giuseppe.

296

S. Giuseppe, la chioma e la barba bionde, seduto in cattedra, nella sua bottega di falegname, le braccia

conserte al seno, consigliato in sogno dall'angelo a sposare Maria. Nel fondo appare la Vergine, bianco vestita, in atto di lavorare d'ago.

Affresco: larg. 1,24 — alt. 1,62.

BIBLIOGRAFIA: V. Cappella di S. Giuseppe.
ICONOGRAFIA: Inciso da F. Caporali per l'opera del Gironi cit.

297 **Frammento d'angelo** in atto di volare in basso.

Affresco: larg. 0,42 — alt. 0,44.

BIBLIOGRAFIA: V. Cappella di S. Giuseppe.

298 **La Natività di Maria**: l'ambiente riproduce, tanto nelle linee generali che nei mobili, nel letto col cortinaggio, nei vasellami, una stanza del XVI secolo, eseguita con cura particolare.

Affresco: larg. 1,13 — alt. 1,07.

BIBLIOGRAFIA: V. Cappella di S. Giuseppe.
ICONOGRAFIA: Inciso da L. Bridi per l'opera del Gironi cit. — Fot. Anderson 11448, Brogi 2141.

299 **La presentazione al tempio** della piccola Maria, biancovestita, le chiome bionde fluenti, accolta dal vecchio sacerdote.

Affresco: larg. 1,10 — alt. 1,15.

(Gli affreschi nn. 298 e 299 appartennero al conte Sannazaro che ottenne di levarli e li cedette però subito a Brera dove si trovavano già esposti nel 1806).

BIBLIOGRAFIA: V. Cappella di S. Giuseppe.
ICONOGRAFIA: Inciso da L. Bridi per l'opera del Gironi cit. — Fot. Anderson 12704.

300 **L'educazione di Maria Vergine**, raffigurata in atto d'imparare a leggere e a lavorare in lavori femminili.

Affresco rovinatissimo: larg. 0,65 — alt. 1,10.

BIBLIOGRAFIA: V. Cappella di S. Giuseppe.

301 **Dedicazione di Maria al tempio** — La piccola Maria, biancovestita, le lunghe chiome bionde fluenti, è dinnanzi al sacerdote in ricchi paludamenti, seguito dagli accoliti presso a un tempio. Fondo di paese a leggere ondulazioni.

Affresco: larg. 1,24 — alt. 1,63.

BIBLIOGRAFIA: V. Cappella di S. Giuseppe.
ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit.

302 **S. Giuseppe**, in grande manto giallo, in un ricco tempio ad ampie vôlte, è eletto sposo di Maria. Molti

personaggi, in atteggiamenti vivaci, assistono alla scena. In alto, in una loggia, si vede la Vergine in orazione.

Affresco: larg. 1,71 — alt. 3,06.

BIBLIOGRAFIA: V. Cappella di S. Giuseppe.

ICONOGRAFIA: Inciso da L. Bridi per l'op. del Gironi cit. — G. C. WILLIAMSON, *B. Luini*, pag. 26-27. — Fot. Brogi 2136.

303 **Maria e Giuseppe**, vanno alle nozze, stretti per mano.

Affresco: larg. 0,40 — alt. 1,49.

BIBLIOGRAFIA: V. Cappella di S. Giuseppe.

ICONOGRAFIA: Fot. Brogi 2678.

304 **Tre compagni del seguito** di San Giuseppe. Fondo di paese.

Affresco: larg. 0,49 — alt. 1,49.

BIBLIOGRAFIA: V. Cappella di S. Giuseppe.

305 **La Visitazione** — Mezze figure rovinatissime.

Affresco: larg. 1,08 — alt. 0,68.

BIBLIOGRAFIA: V. Cappella di S. Giuseppe.

306 **Pogliaghi Lodovico**, n. in Milano nel 1857, vivente.

Acquarello: largh. 0,39 — alt. 0,70.

La Cappella di S. Giuseppe in S. Maria della Pace.

« Le pitture a fresco sulle pareti laterali — ricordava il Torre descrivendo l'interno della chiesa della Pace — istorie appartenenti al medesimo sposo della Vergine, benchè difficilmente per la vecchiaia appaiono, vennero operate da Bernardino Louini ». Questo ciclo di pitture di S. Maria della Pace appartiene al secondo periodo dell'attività del Luini, che segue al periodo giovanile di derivazione borgognonesca e bramantinesca, e che va dal 1510 al 1520 circa, secondo il Morelli, rivelante influenza leonardesca e che noi saremmo disposti a portare in avanti qualche poco per quanto riguarda l'inizio, pur ritenendo che le decorazioni della Pace siano anteriori a quelle del monastero maggiore di S. Maurizio ultimate intorno al 1530. In queste composizioni tolte dalla chiesa della Pace non tutte le tracce del periodo precedente del maestro son scomparse, ma l'espressione dei sentimenti intimi dei personaggi, la grazia profonda di certe figure, il carattere quasi famigliare di certe scene che rivelano uno studio naturalistico della vita, la diffusione del colorito che anima gli ambienti e avvolge, come in un' atmosfera luminosa e dorata le figure, son prova di una influenza leonardesca a cui allora a Milano nessun pittore sapeva sottrarsi. Alcune di queste composizioni subirono alterazioni non indifferenti nei toni del colorito e qua e là nello stesso disegno per effetto del distacco e dei successivi evidenti ritocchi non sempre moderati. Ma le alterazioni non impediscon di ammirare tuttora la bellezza di alcune figure e di certi gruppi quali la figura del S. Giuseppe al n. 303 dal tipo olimpico caro al Luini (e pel quale un primo pensiero potrebbe

essere uno schizzo a carbone dell'Ambrosiana riprodotto nelle tavole del Schömbrunner n. 808), quella del suonatore di chitarra del seguito degli sposi e che, nella scioltezza dei movimenti, nelle vesti bizzarre, nella capigliatura, sembra un allegro giullare (n. 304), la nobiltà della figura di S. Anna tutta intenta, assorta, quasi estasiata nella preghiera (n. 295), dell'angiolo che appare in sogno a S. Giuseppe dormiente in un profondo e composto abbandono (n. 296), la diligenza nella riproduzione dell'ambiente signorile della stanza (n. 298), il movimento, quasi la foga della composizione del n. 302 e, al contrario, la calma soavissima del quadro — che ha ormai ottenuto una notorietà popolare come pochi dipinti in Italia — che porta il n. 293, veramente animato di una rara bellezza e freschissimo di colorito.

51 **Due teste maschili di profilo.**
Affreschi: due tondi di diametro di m. 0,30.
Dalla chiesa di S. Marta in Milano 1808.

723 **Testa di vecchio** con lunga barba bianca.
Affresco: tondo del diametro di m. 0,28.
Dono del sig. Casimiro Sipriot (1904).

SALA XVII

Scuole Lombarde

dei secoli XV-XVI.

Scuola lombarda del sec. XV.

Crocifissione — Il Redentore crocifisso fra i due ladroni: son presenti alla scena le pie donne e numerosi soldati quali a piedi, quali a cavallo; sfondo vivacissimo di edifici e figure minori. **730**

Tavola centinata: larg. 1,43 — alt. 2,43.

Il quadro, di proprietà governativa, fin dall'epoca delle prime soppressioni era stato dato in deposito alla chiesa di S. Angelo in Milano. Il 3 aprile 1871 la Commissione dell'Accademia di Belle Arti in visita presso le chiese di Milano concesse l'ulteriore « temporaneo deposito » di quel quadro, insieme ad altre opere d'arte che ivi si trovano « salvo sempre la riconosciuta proprietà dell'Accademia ». — Nel 1905, considerata l'altezza in cui il quadro nella chiesa si trovava e dov'era sempre coperto da una tenda, affatto inutile al culto, fu ritirato, tenuto conto della sua non disprezzabile importanza per la storia dell'arte preleonardesca e del limitato numero di opere di derivazione foppesca che la Galleria conserva. Le vecchie guide attribuivano il quadro al Bramantino, mentre appare opera di un modesto ma diligente pittore — forse pavese — che in alcuni particolari e specialmente in una delle figure dei ladroni (che sembra derivare dall'analoga nella *Crocifissione* della Galleria di Bergamo) appar piuttosto un seguace del Foppa.

Vincenzo Foppa.

La Madonna e santi — Zona inferiore. In mezzo: la Madonna, seduta sotto un baldacchino a ricca frangia, regge con una mano un libro e con l'altra il Bambino, in camicetta bianca, che si piega verso un angelo che **307**

suona la mandòla, mentre l'altro angelo opposto suona il liuto. Su questi due angioli, ricoperti di una veste verdognola, ne emergono altri due in lieve veste gialletta, che in una mano recano un giglio e con l'altra pongono in capo alla Vergine la corona. L'architettura, dalla base e dal pavimento all'arco a cassettoni che si svolge sul baldacchino, è ricchissima.

A ciascun lato della parte descritta, la cornice parziale, dorata e dipinta e collegata per disegno alla figurazione che contiene, forma una bifora cui nella pittura ne corrisponde una seconda in modo da formare una loggia col soffitto a cassettoni oltre la quale si vede il paese e il cielo azzurro. Sotto agli archi, due per parte, stanno i seguenti santi: nella bifora di sinistra S. Girolamo, in manto e cappello rosso cardinalizio con la destra appoggiata sul capo al leone, e leggente un libro riccamente rilegato, e S. Alessandro, coperto di corazza, con giustacuore rosso, come il vessillo che regge, e adorno dell'aureo giglio araldico e con goletta a squame pur d'oro; nella bifora di destra S. Vincenzo in ricca dalmatica con la palma e il libro, e S. Antonio da Padova pur col libro e il giglio.

Zona superiore; in mezzo: S. Francesco che riceve le stimmate, inginocchiato e porgente le palme delle mani ai raggi che si sprigionano dalle piaghe del Crocifisso inserto nell'ali serafiche. Nel fondo si vedono il crudo sasso della Verna e, tra i cipressi, la chiesa rossa a lesene chiare, presso la porta della quale sta fra Rufino.

A ciascun lato di questa figurazione sono poste due specie di bifore formate dalla cornice, con coppie di santi, dietro i quali, anzichè il paese, si vede tesa una stoffa dorata ad esagoni e rosoni. A sinistra stanno S. Chiara con la custodia del Sacramento e S. Bonaventura, in tunica bianca e manto e cappello cardinalizi. A destra: S. Lodovico, col manto turchino a gigli d'oro e S. Bernardino indicante con la destra la sigla radiata di Gesù.

In cima al polittico sorge, a guisa di cimasa centinata, il Redentore (busto), figura ascetica e severa, benedicente con la destra alzata. Non manca tuttavia qualche studioso che pensa che questa piccola cimasa non facesse parte del polittico e non appartenga al Foppa.

Le misure dei varî frammenti in legno di pioppo, non più legati dalla cornice architettonica che comprendeva pure la predella, sono le seguenti, comprese le cornici parziali:

Madonna col Figlio e angeli: larg. 0,80 — alt. 1,65.
S. Girolamo e S. Alessandro: larg. 0,39 — alt. 1,37.
S. Vincenzo e S. Antonio: larg. 0,39 — alt. 1,37.
S. Francesco che riceve le stimmate: larg. 0,82 — alt. 1,28.
S. Chiara e S. Bonaventura: larg. 0,40 — alt. 1,26.
S. Ludovico e S. Bernardino: larg. 0,40 — alt. 1,26.
Il Redentore: larg. 0,31 — alt. 0,37.

Tutti questi frammenti, meno l'ultimo, pervennero a Brera l'1 aprile 1811 levati alla chiesa di S. Maria delle Grazie di Bergamo e segnati allora nei registri come di « maniera di Leonardo da Vinci »!

L'*anonimo morelliano* ricordava l'ancona in questi termini: « La ancona dell'altar grande della nostra Donna con le due figure per ciascun lato in nicchii dorati, a guazzo, fu de man de maestro Vincenzo Bressano vecchio, come credo ». Ciò nulla meno fu attribuita per qualche tempo a Bernardo Zenale finchè il Morelli la restituì al suo vero autore.

Ma coloro che fecero il trasporto trascurarono o altri prima trafugò la cimasa e i cinque pezzi della predella. Quella e questi (escluso il centrale con l'*Ecce Homo,* oggi smarrito) vennero infatti nel 1900 in possesso del rag. Luigi Morganti di Milano che li comprò a Brescia, per poi rivendere la predella al sig. G. B. Vittadini, e (il 26 marzo 1901) la cimasa alla R. Pinacoteca. Dei quattro pezzi posseduti dal Vittadini due misurano 0,30 × 0,87; gli altri 0,28 × 0,27.

Andrea Pasta nelle *Pitture Notabili di Bergamo* (Ivi, 1775, pag. 106) così descriveva il polittico del Foppa: « La gran tavola nella testata del coro, comechè sia antica, non è da omettersi, e rappresenta in otto caselle dorate la B. V. fra due angeli in mezzo, e dai lati i SS. Alessandro, Bonaventura, Antonio ecc. e sopra S. Francesco stimatizzato, con a' fianchi i SS. Agostino, Monica ed altri: nel basamento v' ha un Ecce Homo fra due angioli in picciole figurine e dalle bande l'Annunciazione, la Visitazione, la Natività e la Gita in Egitto ».

L' *Ecce Homo* mancante sarebbe ora — per qualcuno — quello nella collezione Trivulzio a Milano e la traccia di un buco per la chiave proverebbe che servì anche per ciborio o per ripostiglio sacro. Chi vide l'intera pala in casa del conte Albani di Bergamo e ne trasse misure e particolari per una possibile ricostruzione assicura che la cimasa attuale colla testa del Redentore apparteneva realmente a questa stessa ancona.

Il *Redentore* della cimasa fu acquistato il 26 marzo 1901 dal sig. Luigi Morganti.

BIBLIOGRAFIA: Oltre le opere citate al n. 19, vedi: *Anonimo morelliano,* ed. Frizzoni, 1884, pag. 137. — A. PASTA, *Pitture di Bergamo,* pag. 106. — G. CAROTTI *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1895, pag. 460). — G. FRIZZONI *(L'Arte,* 1899, fasc. 8-10, pag. 320). — L. BELTRAMI *(Emporium,* novembre 1898, pag. 349).

ICONOGRAFIA: L. BELTRAMI *(Emporium,* novembre 1898, pag. 341, 345, 349). — F. MALAGUZZI VALERI (in *Emporium,* gennaio 1903). — C. RICCI, op. cit., pagg. 99 e segg. — Fot. Alinari 2129, 2130, 2131, 2132, Anderson 12695, 12696, Brogi 7027.

Bergognone (Ambrogio da Fossano).

308 **La Vergine Assunta**, devotamente composta, soave, a mani giunte, sale al cielo, fiancheggiata da sei angeli, dei quali i due superiori la incoronano. Ella così attraversa la gloria dei cherubini, dinnanzi ai quali stanno quattro angioletti vestiti che dan fiato alle trombe. Sotto sono i dodici Apostoli inginocchiati e in vario atteggiamento delle braccia, intorno al sarcofago scoperchiato. Lateralmente, diritti, stanno S. Agostino, col pastorale e il libro, e S. Ambrogio col pastorale e lo staffile, ambedue in ricca veste episcopale e manto aurato; più addietro, i martiri S. Gervasio e S. Protasio figli di S. Vitale, con in mano un cofanetto e lo stilo d'oro.

Nel fondo si scorge una valle chiusa da monti coronati di castelli e di rocche. In un cartello in basso si legge:

Ambrosij ƀgogōi 1522

Il terreno è cosparso di fiori e di pianticelle di tasso barbasso.

Ad olio su legno di pioppo: largh. 2,45 — alt. 2,71.

Nella lunetta, si vede il Padre Eterno, a braccia dischiuse come volesse comprendere, nell'atto suo di protezione, lo Spirito Santo e il Redentore che incorona la Vergine che gli stanno dinnanzi. Intorno, i raggi si risolvono in una specie d'arco ogivale formato da cherubini ricavati, con luci d'oro, dal fondo rosso; poi salgono ai lati due schiere, azzurrognole e digradanti, d'angeli raccolti in preghiera.

Ad olio su legno di pioppo: larg. 2,45 — alt. 1,25.

Questa grande pala d'altare, di cui si parlò anche nel cenno biografico del Bergognone, portata a Brera nel principio del sec. XIX, era prima nell'abside della chiesa di Maria dell'Incoronata dei Padri Olivetani in Nerviano, circondario di Gallarate.

Bibliografia: G. Calvi, *Notizie sulla vita dei... pittori ecc.*, II, pag. 258. — G. Mongeri, *L'Arte in Milano,* pag. 344. — L. Beltrami, *Ambrogio Fossano detto il Bergognone,* pag. 48-49.

Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 19. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Anderson 11011, Brogi 2103.

Bramantino (Bartolomeo Suardi).

309

Crocifissione — Le tre croci s'ergono sul cielo azzurro e tra di esse, in alto, la luna e il sole si velano per non assistere al martirio di Gesù, e poco più in in basso stanno rivolti a lui e inginocchiati sulle nubi un angelo in veste rossa a sinistra, e un diavolo a destra, con l'ali alzate. In basso, diversi gruppi di figure: da un lato la Vergine che sviene tra una delle Marie e S. Giovanni; dall'altro, un'altra Maria e Giuseppe d'Arimatea ecc.; in mezzo la Maddalena che abbraccia la croce a' cui piedi è un teschio. Altre minori figure si frappongono. Al di là d'un bosco appare una città d'edifici classici, di reminiscenze di monumenti romani degni di chi disegnò le 80 tavole delle *Rovine di Roma* della Biblioteca Ambrosiana. La città digrada leggermente nell'orizzonte diafano.

Ad olio su tela: larg. 2,70 — alt. 3,72.

Notevole è tutto il quadro per le sue tinte calme ed opache, senza intervento di toni forti ed arditi. Le figure cerce sono forse troppo ampiamente ammantate, ma la placidità cromatica serve a temperare il difetto. A pena sui nudi dei tre appesi alle croci si diffonde una luce giallastra e strana.

E' uno dei primi quadri entrati a Brera — dove si trova sin dai primi inventari attribuito a Bramante — ma dalle carte dell'Accademia di Belle Arti non risulta mai il luogo donde fu levato, ciò che fa pensare che abbia ragione il Mongeri quando lo ritiene « uno degli sportelli di S. Maria di Brera acconcio a modo di pala d'altare ». L'Accademia così l'avrebbe levato dalla sua chiesa, senza bisogno di pratica alcuna.

Per giudicare poi i criterî che si avevano in passato sull'arte, basti dire che il quadro esposto ancora nel 1822 non v'era più nel 1841 (confinato in magazzino) e che avendo nel novembre del 1850 il Parroco e i fabbricieri della chiesa di Villincino chiesti due quadri da appendere ai lati del prebisterio « onde vieppiù eccitare alla pietà e alla devozione i fedeli », l'Accademia predetta, dietro parere della Commissione di pittura, ne dava loro tre, invece di due, e vi comprendeva la *Crocifissione* di Bramantino trasportata là col *Battesimo di Gesù* del Lanino e col *Sogno di S. Giuseppe* del Cignani, nel giugno del 1851, dopo un ripulimento di Giuseppe Knoller!

Non era però passato un decennio quando Girolamo Calvi con lettera del 20 marzo 1860 ricorse all'Accademia dimostrando l'opportunità di ritirare i quadri del Lanino e del Suardi. Rispetto alla *Crocifissione,* pur persistendo nel ritenerla di Bramante, scriveva: « Sebbene Bramante da Urbino non fosse gran pittore, nullameno è fuor di dubbio che sia molto importante sotto l'aspetto storico e si aggiunga che un tale dipinto, di questo autore giudicato al tempo del Bossi,

aveva dato il nome alla sala ove era collocato ». Alla protesta del Calvi non si *diede corso,* talchè poco dopo se ne aggiunse un'altra di Michele Caffi mossa direttamente al Ministero della P. Istruzione che con l'8 febbraio 1861 iniziava le pratiche per riavere i due dipinti del Lanino e del Bramantino sempre, però, confuso con Bramante. L'Accademia scrisse il 4 marzo al Parroco e ai fabbricieri di Villincino nel senso voluto dal Ministero, ma essi nicchiarono trovando la domanda di restituzione nientemeno che « un atto di clamore inconseguente, a disdoro della chiesa... » e « un avanzo delle traccie tiranniche dell'aborrito passato sistema e che ora sta infervorato nelle tenebre seminando cattive dottrine a danno e detrimento del buon ordine che regna sui retti sentimenti a trionfo di vera nazionalità ». La conclusione della strana lettera era più remissiva: « Quando il rispettato decreto fosse perenne di non poter far barriera al mosso privato rapporto, i reclamanti chinano il capo, supplicando però del favore di poter conservare i quadri sin dopo che trascorse siano le prossime solennità delle SS.me feste pasquali e Corpus Domini ».

Le pratiche per la restituzione e le replicate dilazioni condussero all'agosto e già tutto sembrava risoluto quando a un tratto la fabbriceria di Villincino invece dei quadri mandò una protesta, che le valse dal Ministero la richiesta di restituzione per via legale. Alla quale essa rispose arrendendosi, ma chiedendo altre dilazioni che urtarono il Ministero, in modo che il 9 dicembre, ossia dopo più che venti mesi di pratiche, si impose e si ottenne la restituzione dei due dipinti del Lanino e di Bramantino.

Nell'agosto dell'anno successivo l'Accademia appagava le istanze della fabbriceria di Villincino d'avere altri due quadri in sostituzione di quelli restituiti, ma v'includeva un quadro di Giovanni Fantone da Norcia, che si è poi dovuto a sua volta richiamare per le ragioni che si esporranno descrivendolo.

BIBLIOGRAFIA: W. SUIDA, *Die jugendwerke des Bartolomeo Suardi gen. Bramantino,* pag. 62.
ICONOGRAFIA: C. RICCI, opera cit., pag. 15. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Anderson 11039, Brogi 11684.

Maestro della « pala sforzesca ».

L'autore di questa interessante pala — della quale la collezione ambrosiana conserva il disegno di identiche dimensioni della testa del piccolo Massimiliano Sforza — è ignoto. Si è fatto il nome dello Zenale, di Bernardino dei Conti, di Ambrogio de Predis; il Frizzoni, più giustamente di altri, osservava che il quadro « rivela la mano d'un pittore che dovette aver subìto ad un tempo l'influenza del vecchio caposcuola lombardo Foppa e del maestro toscano Leonardo ». A noi pare che ragioni di confronti debbano far scartare, fino a prova contraria, le paternità messe innanzi fin qui: così che il pittore, che chiameremo *della pala sforzesca* — perchè questa di Brera più delle altre sue poche opere ne rivela i caratteri — è destinato a rimanere un' incognita fino alla scoperta di un documento o di un' opera firmata. Certamente l'ignoto artista fiorì alla corte di Lodovico il Moro, quindi sullo scorcio del XV secolo, poichè si sa che il segretario ducale — in una lettera che si conserva presso l'Archivio di Stato di Milano (Culto, Conventi, Francescani Riformati, Comuni, Milano, Busta 1713) — così scriveva al duca Lodovico il Moro: « Ill.mo et Ex.mo mio obser.mo — Per satisfare a la comissione quale me ha facta

la Ec.tia Vostra circa l'ancona de Santo Ambroso ad Nemus ho mandato per lo pictore quale me ha dato la nota inclusa per chiareza de quelo e tractato circa ciò, quale mando a la Ec.tia V. et in bona gratia sua de continuo me recomando. Mediolani, xxj Januarij 1494. E. Ex.me V.re minimus servitor Marchisinus Staugha ». Purtroppo la *nota inclusa* andò smarrita da tempo! E' indubbio che il quadro di cui si parla nella lettera del segretario ducale è questo, fatto eseguire dunque per incarico del duca a un pittore ignoto, ma che non dev'esser lo Zenale, come qualche studioso (il Cook, il Seidlitz, il Selvign Brinton, ecc.) è disposto a credere e tanto meno di due artisti insieme, perchè gli affreschi di S. Pietro in Gessate, eseguiti dallo Zenale e dal Butinone fra il settembre del 1489 e il 1493, cioè quasi nell'epoca stessa in cui quell'ignoto pittore eseguiva la pala di Brera, non mostrano affatto quell'influenza leonardesca che, per quanto rozza, rivela il quadro stesso. Allo stesso pittore si deve attribuire un dipinto con le figure della Madonna col Bambino — che ripeton quasi in modo identico le forme del quadro braidense — con S. Rocco e un donatore, di proprietà del sig. Luigi Cora di Torino, e il disegno che servì pel gruppo centrale e che si conserva nel British Museum, analogo a sua volta a un disegno della collezione di Christ Church a Oxford attribuito a Leonardo e a qualche altro disegno leonardesco.

Il *maestro della pala sforzesca,* pur conservando con l'arte dei primitivi maestri lombardi del tempo del Foppa alcune analogie, specialmente nel colorito cupo, nel muover delle pieghe angolose e cartacee, negli sfondi delle sue composizioni, nei toni sordi, nella crudezza del comporre e del disegnare, tuttavia si rivela soggetto all'arte leonardesca più che non sembri a prima vista — anche nei tipi de' suoi vecchi santi, che ricordan varî disegni di Leonardo nell'incisività del tratto che confina con la caricatura, nel taglio della bocca cadente e nelle rughe profonde che la circondano — rigido nelle sue forme compassate, privo di genialità e più diligente che felice compositore e colorista.

Adolfo Venturi non è alieno dal credere che l'esecutore di questo quadro — che realmente, nell'esecuzione fredda e meticolosa che non conosce differenza fra i particolari decorativi e le teste, ricorda la tecnica dei miniatori — possa essere Antonio da Monza miniatore.

310

La pala sforzesca — La Madonna, in ampio manto azzurro sulla veste rosso scura, le treccie sparse, incoronata dagli angioli, regge sulle ginocchia il Bambino nudo che, steso, si volge a benedire il duca Lodovico il Moro in ampia veste a grandi ricami, a maniche abbondanti, inginocchiato da un lato. Dall'altro lato è la duchessa Beatrice, pure in orazione, la lunga treccia che le scende fino ai piedi, in veste a striscie azzurre, d'oro e nere, le maniche strette a sbuffetti da cui si staccano lunghi nastri rosa a mo' di fronzoli. Intorno alla nuca le gira una ricca collana di perle. Presso i due principi, più in basso, sono inginocchiati i due piccoli figli, in ricche vesti, l'uno a striscie, e l'altro in fasce, giubbettino verde e cuffietta d'oro trattenuta da reticella fermata da perline.

Ai lati della Vergine sorgono, solenni, i dottori della Chiesa.

Tavola di pioppo: larg. 1,65 — alt. 2,30.

Dalla chiesa di S. Ambrogio ad Nemus (12 aprile 1808).

Questa interessante tavola, che, ripetiamo, rivela influenza leonardesca nella figura della Vergine e sopratutto nel putto e che deve appartenere a un artista che pur risentendo dell'arte di Leonardo non

ha ancor saputo abbandonare, specialmente nella tavolozza fredda e cupa, lo stile dei primitivi, fu data variamente allo Zenale, a Bernardino dei Conti, ad Ambrogio de Predis e recentemente, dal Kook, a due di quei maestri contemporaneamente, mentre appare invece opera di getto di un solo pittore ancor ignoto e che comunque non deve essere nè lo Zenale (che nelle sue opere sicure non si rivela un leonardesco), nè il Conti che, come può anche vedersi dal quadro firmato di Brera, ha un colorito rosso mattone tutt'opposto a questo che esaminiamo.

BIBLIOGRAFIA: W. VON SEIDLITZ (*Gesammelte, studien für Anton Springer*, 1885). — SELVIGN-BRINTON, *The Renaissance in Italien*, P. III, London, 1900. — A. VENTURI, *La Galleria Crespi*, pag. 256. — G. FRIZZONI (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1897, pag. 96). — COOK, *Illustrated catalogue of pictures... exhibited May, June and July* 1898 (Burlington F. A. C.). — C. LOESER (*Rassegna d'Arte*, maggio 1901). — F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del quattrocento*, Milano, 1902, pag. 19 e segg. e in *Rassegna d'Arte*, luglio 1903 e marzo 1904. Id., *Il maestro della pala sforzesca* (*Rassegna d'Arte*, marzo 1905).

ICONOGRAFIA: Inciso da C. Borde nell'opera del Gironi cit. — G. FRIZZONI (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1897, pag. 96 e *Rassegna d'Arte*, maggio 1901, pag. 67). — F. MALAGUZZI VALERI (in *Rassegna d'Arte*, marzo 1905, pag. 44). — C. RICCI, op. cit., pag. 63. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 1450, Anderson 11007, 11008, Brogi 7395.

Marco d'Oggiono.

311 **S. Paolo**, in piedi, in manto rosso, i piedi nudi, lo spadone appoggiato alla spalla, in atto di leggere. Fondo di architettura.

Tavola di pioppo: larg. 0,72 — alt. 1,80.

Dalla chiesa di S. Maria della Pace in Milano.

I frammenti del polittico di Marco d'Oggiono già nel coro della Pace, come osservava il Torre, erano già scomposti e nel Refettorio quando venne soppressa la chiesa. Forse questo è uno dei pezzi del polittico.

BIBLIOGRAFIA: TORRE, *Ritratto di Milano*, 1674, pag. 321.

312 **L'Assunzione della Vergine** — La Madonna, portata dagli angioli, sale al cielo quasi turbinosamente, le chiome al vento. In basso gli Apostoli, in atteggiamenti vivacissimi, osservano e commentano.

Il paese è seminato di rocce aguzze.

Tela: larg. 1,42 — alt. 2,05.

Dalla chiesa di Santa Maria della Pace donde passò nella Galleria Sannazaro e da questa all'Ospedale e poscia all'Accademia di Belle Arti che ne fece acquisto in una con lo *Sposalizio* di Raffaello il 5 aprile 1812.

Un disegno per questa composizione è all'Accademia di Venezia.

Così la ricordava il Torre nel secolo XVII: « Marco Uglone (sic) affaticossi ad oglio ed a fresco nella vicina cappella (dopo la prima a destra) nell'altare entro tavola (sic) effigiando la Vergine portata a' Cieli dagli Angeli ».

310. Scuola lombarda: La pala sforzesca.

313. Marco d'Oggiono: I tre arcangeli abbattono il Demonio.

In questo dipinto — come in quasi tutte le opere di questo pittore — le tinte sono vivaci, quasi stridenti, le vesti cangianti; i visi non hanno molta bellezza e, specialmente quelli dei vecchi, sono atteggiati a vere *grimaces*.

BIBLIOGRAFIA: TORRE, *Ritratto di Milano,* 1674, pag. 321.
ICONOGRAFIA: Fot. Brogi 2153.

313

I tre arcangeli, in ampie vesti, dignitosi, solenni e pur dolcissimi, a vesti a colori vivaci (e coi soliti cangianti proprî a questo pittore) abbattono il Demonio che precipita — a capo all'ingiù — entro una buca. Il terreno è cosparso di fiori di narcisi, di silene, di potentille, di ranuncoli e fiori di campo finissimamente eseguiti. Nello sfondo è un ricco e grandioso paesaggio di monti rocciosi a più catene, fra i quali si fa strada un torrente che precipita prima e scorre poscia fra rive verdissime.

E' segnato:

· *MARCVS* ·

Tavola di pioppo: larg. 1,90 — alt. 2,55.

Proviene dalla chiesa di Santa Marta delle monache Agostiniane in Milano, 12 aprile 1808.

E' fra le opere più ammirate del pittore lombardo, pei tipi piacenti delle tre figure giovanili ed eleganti, per la grandiosità della composizione, pel muover largo delle pieghe, pel colorito caldo, benchè non manchi di certa leziosità che rivela in questo imitatore di Leonardo la poca inventiva.

BIBLIOGRAFIA: TORRE, *Ritratto di Milano,* 1674, pag. 133. — S. LATTUADA, *Descrizione di Milano*, 1738, IV, 57. — C. BIANCONI, *Nuova Guida di Milano*, 1795, pag. 274. — A. VENTURI, *La galleria Crespi,* pag. 262.
ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 61. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14566, Anderson 11246, Braun 26544, Brogi 2155.

Luini (Maniera).

314

La Madonna e la famiglia Busti — La Vergine in trono col Bambino: ai lati stanno l'offerente Antonio Busti e due donne di sua famiglia presentati da S. Giacomo e da S. Filippo.

Reca la leggenda:

ANTONIVS BUSTIVS DIVIS
IACOBO ET PHILIPPO
SACRAVIT ANNO MDXV

Tavola di pioppo: larg. 1,45 — alt. 1,95.

I toni di colore son chiassosi e cangianti e non mancano, anche

da questo aspetto, le affinità coi quadri di Marco d'Oggiono. Ma le carni son biaccose. Se il quadro, come sembra, fu commesso appunto in quell'anno dal Busti al Luini, v'è a credere che questi ne lasciasse gran parte dell'esecuzione a qualche suo aiutante di bottega.

Il quadro proviene dalla sagrestia della chiesa di S. Maria in Brera già degli Umiliati da cui fu tolto nel 1809 ed era ascritto a Bernardino Luini.

Non mancò chi, basandosi sul colorito e sulla sigla

• A • B •

che si legge in un dischetto del trono della Vergine, ascrisse il quadro ad Ambrogio Bevilacqua detto Liberale.

Ma il Bevilacqua è un seguace dell'arte dolce e ancor primitiva del Bergognone che inscrive le sue figure in contorni neri: caratteri che non ritornano in questo quadro più disinvolto e colorito; quelle iniziali son certamente del committente Antonio Busti.

Il Gironi, nel 1812, (op. cit.) scriveva, a proposito di questo dipinto ch'egli attribuiva al Luini: « E' da notarsi che sopra queste figure (degli offerenti) furon già da sacrilega mano dipinte le imagini dei santi Ignazio e Francesco Saverio. La differenza dello stile fece all'egregio sig. cav. Bossi, in allora segretario di questa R. Accademia, sospettare che le due immagini non fossero le originali del Luino. Coll'opera quindi del sig. Giuseppe Appiani, valentissimo restauratore, poc'anzi defunto, vennero levate le intruse imagini, e si scoprirono le tre figure che ora si veggono, e che sono le originali dal Luino dipinte ». Il ripristino fu fatto con diligenza, tanto più tenuto conto dell'epoca, poichè i vecchi imbratti non hanno alterato gran che i toni originali del colorito.

BIBLIOGRAFIA: P. GAUTHIEZ *(Gazette des Beaux Arts,* 1899). — G. CAROTTI, Catalogo cit. del 1901. — G. WILLIAMSON, *B. Luini,* pag. 124. — D. SANT'AMBROGIO *(Arch. Stor. Lombardo,* XVIII, pag. 873). — F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del quattrocento,* pag. 180 e seg.

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit. — Fot. Brogi 2144.

Luini (Scuola).

315 **L'Annunciazione** — L'Angelo annunciatore, seguito dai compagni, si avanza verso la Vergine, inginocchiata in orazione, entro ricca stanza a colonne; nello sfondo due ante di un armadietto presentano, a monocromato, due composizioni: Adamo ed Eva e il serpente, e la cacciata dal Paradiso terrestre.

Tavola di pioppo: larg. 1,65 — alt. 2,65.

Consegnato a Brera dalla Direzione generale del Demanio nel luglio 1805.

Il quadro, vivace e originale nella composizione, suggestivo nel contrasto voluto fra la tranquillità della stanza della Vergine e l'irrom-

pere degli angioli da tutte le parti librantisi nell'aria, appartiene a un ignoto imitatore del Luini dal colorito un po' cereo e di poca consistenza, e prevalentemente decoratore. Come curiosità e come criterio della facilità a formarsi certe bizzarre attribuzioni, anteriormente ai risultati della critica moderna, riportiamo, dall'opera del Gironi (ed. 1812) più volte citata, la seguente nota relativa a questo dipinto: « Di questa tavola appartenente alla scuola del Luini non sapremmo individuarne l'autore, distinguendosi però il fondo per grandiosità ed ingegnosa distribuzione, e tale essendo, secondo il Lomazzo, il genere di Evangelista Luini figlio e scolare di Bernardino, avventuriamo l'opinione che essa possa riferirsi al suddetto. Se ciò potesse verificarsi, acquisterebbe nuovo pregio dall'essere l'unico lavoro che vi ha di Evangelista nelle private e pubbliche quadrerie ».

ICONOGRAFIA: Inciso da Borde per l'opera del Gironi cit.

Andrea Salaino (?).

Questo pittore, ricordato dal 1495 al 1515, fu scambiato da qualcuno col Solari prima che il Mundler precisasse i caratteri di quest'ultimo. Famulo di Leonardo da Vinci e suo imitatore, gli rimase molto lontano pel disegno e nel modellato delle opere che gli si attribuiscono: poichè, convien ricordarlo, anche per questo seguace di Leonardo come di qualche altro, non v'è opera sicura e segnata, così che l'attribuzione a lui di alcune opere di caratteri comuni è quasi esclusivamente effetto di una tacita convenzione, in seguito a una prima assegnazione di opere, finchè la scoperta di qualche dipinto sicuro non risolva, in un modo o nell'altro, l'importante quesito artistico.

BIBLIOGRAFIA: MICHELE CAFFI *(Arch. Stor. Lomb.*, V, pag. 82). — E. MÜNTZ, *Recherches sur Andrea Solaino élève de Léonard de Vinci (Courrier de l'Art*, 1889, nn. 25, 27).

316

La Madonna, curva verso il Figlio, coi santi Pietro e Paolo sotto un folto gruppo di piante. Il terreno è cosparso di fiori; nello sfondo si vede un castello in una regione montuosa.

Tavola di pioppo: larg. 1,50 — alt. 2,06.
Dalla chiesa di S. Andrea alla Pusterla in Milano, 14 febbr. 1809.

Già attribuiti a **Nicola da Appiano.**

Magistro Nicolao de Aplano (nel comasco), come lo chiamano le carte del Duomo di Milano, è ricordato per aver dipinte le ante dell'organo della Cattedrale nel 1511 con prospettive ed edifici e l'Annunciazione della Vergine finiti due anni dopo, e per aver ornato, insieme a Gio. Francesco da Niguarda, la porta maggiore del Duomo stesso nel 1512 in occasione dell'ingresso del nuovo duca Massimiliano Sforza, per aver dipinta la sala *residentiae dominorum deputatorum* alla fabbrica nel 1513, cui aggiunse nel 1517 la decorazione di un camino. Nel 1533 eseguiva disegni per le tappezzerie della fabbrica. Non è certo che fosse egli stesso quel Nicolò pittore che nel 1541 eseguì certe pitture intorno alla statua di papa Martino V e alla sepoltura del cardinal Caracciolo. Il Torre, nel suo *Ritratto di Milano*, gli attribuiva, non si saprebbe con che fondamento, *una Vergine con Bambino, San Giuseppe e varii Cori d'angeli* a fresco nell'atrio del convento della Pace a Milano. Questo forse fece ritenere che anche i due quadri di Brera recanti i numeri

217 e 218 si dovesser dare all'Appiani, mentre lo stesso Torre assicura che diversi quadri dello stesso convento quali « la Vergine portata a' Cieli da gli Angeli », « gli Apostoli Pietro e Paolo », « l'Adorazione dei Magi », Cristo battezzato » ora a Brera furon eseguiti, insieme ad altri soggetti, da Marco d'Oggiono per commissione del Bagaroto vescovo di Bobbio che si fece rappresentare in uno di quei quadri genuflesso dinnanzi all'immagine di San Giovanni Battista. E aggiunge: « pitture tutte così stimate, che fabbricandosi il moderno Coro, nè più ritrovandosi in acconcio per adornare l'altare, vennero da' Padri aggiustate nel loro Refettorio in ripartiti quadri ». Il Gironi fin dal 1812 e chi lo seguì equivocò dunque nella indicazione dei dipinti e non s'avvide che i due quadri di Brera eran dati, in antico, all'Oggiono. Dell'Appiani non si conosce nessun quadro segnato col nome dell'autore; e nè il Vasari nè il Lomazzo lo ricordano. Il Morelli, credendo dell'Appiani i due quadri di Brera, lo chiamò contemporaneo ed imitatore di Marco d'Oggiono e raggruppò con quelli — forse della bottega dell'Oggiono perchè non ne hanno tutte le caratteristiche — alcuni altri piccoli quadri in collezioni private a Milano e uno nella sagrestia di S. Maria delle Grazie, là dato all'Oggiono.

317 **L'Adorazione dei Re Magi** — Il Bambino, sorretto dalla madre, si curva a ricevere i doni offertigli dal vecchio re in ampio manto rosso che gli si inginocchia dinnanzi; presso lui, in piedi, sono gli altri re. Nel fondo si vede il corteo che procede fra i monti.

Tavola di pioppo: larg. 1,16 — alt. 1,75.
Dalla chiesa di S. Maria della Pace in Milano (1809).

E' un pittore che riproduce le teste tondeggianti, infantili, come quelle dei quadri attribuiti al Magnis: ma che non manca di rapporti con Marco d'Oggiono, al quale questa tavola come la successiva eran date dal Torre; il Morelli infatti — pur attribuendole all'Appiano — trovava in questo pittore una derivazione dall'Oggiono: non è improbabile che l'esecutore ne sia il così detto *pseudo Boccaccino*, cioè l'ignoto autore della *lavanda dei piedi* datata 1500, della Galleria di Venezia (già attribuita al Boccaccino), che è un pittore lombardo pel colorito forte, il tocco sicuro con prevalenza d'un robusto color giallo e che ricorda, in alcune teste, Leonardo, ma che in altri tipi, negli occhi vitrei, nell'armonia, nello smalto del colore rivela lo studio delle opere del Cima.

Bibliografia: Cesariani, *Commento a Vetruvio,* ediz. 1521, carta CXIII. — Torre, *Ritratto di Milano,* 1674, pag. 322-323. — W. Bode, *Arch. Stor. dell'Arte,* 1890, pag. 191). — P. Paoletti e G. Ludwig (in *Repertorium f. K.,* (1899, VI, pag. 427).
Iconografia: Inciso da L. Bridi nell'opera del Gironi cit. — Fot. Brogi 229.

318 **Il battesimo di Gesù Cristo nel Giordano** — San Gio. Battista, in ampio manto rosso, sorretto sul braccio sinistro, lascia cadere l'acqua lustrale su Gesù Cristo, nudo, un drappo bianco intorno ai lombi, coi piedi nelle acque trasparenti del fiume. Dietro il Redentore gli angioli attendono per rivestirlo. Fondo di paese.

Tavola di pioppo: larg. 0,95 — alt. 1,75.
Dalla chiesa di Santa Maria della Pace, in Milano (1809).
V. osservazioni fatte pel n. 317.
Questi due quadri mostran evidenti tracce dell'antica incuria.

Gio. Antonio Boltraffio.

319

Ritratto del poeta Girolamo Casio, a mezza figura, quasi di fronte, incoronato d'alloro, in tonaca e berretto rosso con abbondante capigliatura, la mano destra sopra un foglio nel quale si legge ancora:

Il Decimo Leon fu quel pastore
Che mi die' il stocco et gli speruni d'oro
Clemente el capo me ornò poi de aloro
(Per dar il premio) *alla vertù de honore*

allusivi al cavalierato concesso al poeta da Leone X nel 1514 e all'incoronazione sua. I versi son quelli della *Clementina* composta dal Casio nel 1523.

Tavola di pioppo: larg. 0,40 — alt. 0,52; cornice antica a leggeri fregi d'oro.

Dalla R. Biblioteca Universitaria di Bologna nel 1902. Rimasta negletta fino allora, la tavoletta appariva abbrustolita per essersi trovata presso il fuoco e imbrattata di tinte e di vernici; fu diligentemente riattata dal prof. Luigi Cavenaghi; e il restauro provò che la corona d'alloro e il cartellino, pur essendo antichi, furono aggiunti qualche tempo dopo l'esecuzione del ritratto.

Girolamo Casio, chiamato dal Fantuzzi uno strambo poeta senza merito alcuno, se non fu certamente un grande verseggiatore presenta tuttavia a noi nelle sue opere un interesse non disprezzabile per l'elemento storico che vi si trova. Leone X lo favorì d'un breve speciale per un viaggio in Terrasanta, lo elesse al Senatoriato di Bologna, lo gratificò di una lauta pensione e, poscia, lo ammise all'Anzianato e lo nominò Riformatore dello Studio, concedendogli anche d'aggiunger al proprio cognome quello dei Medici e d'usare il suo stemma. Anche i marchesi di Mantova gli furon larghi di favori. Ma, oltre che poeta, Anziano, Procuratore dello Studio, il Casio fu orefice e mercante di gioie ed egli stesso si preparava il proprio epitaffio in questi termini:

Visse il Casio mercante e zoiliero
e con Apollo ebbe sua mente unita.
A Terrasanta andò; scrisse la *Vita*
di Cristo; or qui è Poeta e Cavaliero.

Il Casio era nato nel 1470 circa e morì a Roma nell'agosto del 1533. Diversi ritratti se ne conoscono sui quali Corrado Ricci richiamò l'attenzione illustrando questo di Brera. Oltre che nel *Presepio*, dipinto dal Francia per commissione d'Anton Galeazzo Bentivoglio, l'effigie sua è nel noto quadro del Museo del Louvre dipinto dal Boltraffio e nel quale son pure le figure del padre suo, Marchione dei Pandolfi da Casio, castello di cui restano gli avanzi presso la Porretta, a destra del Reno; e, se crediamo al Lamo, il quadro fu dipinto nel 1500: anteriore di qualche tempo appare questo ritratto di Brera, perchè il poeta vi appare più giovane. Nessun ritratto del Casio, pei caratteri fisionomici rispondenti a quello del Louvre e pei versi su riportati, è più di questo

sicuro. Un altro ritratto giovanile del poeta, della stessa fisionomia di questo, è posseduto dal Duca di Devonshire e sul dorso reca la scritta *Insigne sum Hieronymi Casii* presso un teschio che infatti si vede anche, sotto il foglio coi versi riportati, nella piccola tavola di Brera. Un altro ritratto, pur di mano del Boltraffio, che potrebbe — come lascian credere certi tratti fisionomici — raffigurare il Casio adulto, è nella collezione del dott. Gustavo Frizzoni a Milano.

Il Casio e il Boltraffio dovettero conoscersi a Milano e la molteplicità dei ritratti del poeta eseguiti dal pittore lombardo proverebbe che i rapporti loro durarono diversi anni. Inoltre il poeta celebrò in rima i meriti dell'artista e così ne dettò l'epitaffio:

L'unico alievo del Vinci Leonardo,
Beltraffio, che col stile et col pennello
Di natura facea ogni uom più bello,
Morì che 'l Ciel non fu a rapirlo tardo.

BIBLIOGRAFIA: C. RICCI (in *Illustrazione Italiana,* 8 febbraio 1903).
ICONOGRAFIA: C. RICCI (in *Illustrazione Italiana,* 8 febbraio 1903, pag. 107) e in *Pinacoteca di Brera* cit., pag. 273. — Fot. Montabone.

Marco d'Oggiono (?).

320 **La Vergine**, seduta in un treno naturale di rocce, in veste rossa, si stringe al seno il Bambino che si volge al riguardante; ai lati S. Paolo e S. Giovanni Battista. Ai piedi della Madonna un angiolo suona la viola.

Il tondo è a collinette; dal terreno sbucan qua e là cespugli di acquilegia.

Tavola centinata, di pioppo: larg. 1,50 — alt. 2,28.
Dalla chiesa di S. Paolo in Compito a Milano (1809).
Il quadro ricorda Marco d'Oggiono — al quale era infatti attribuito anche in origine — nei tipi dei santi e specialmente nel S. Paolo, nel muover delle pieghe poco sentito. Ma il colorito più sfumato, più caldo che nelle opere un po' biaccose dell'Oggiono e la mancanza dei toni cangianti e stridenti cari a questo pittore consigliano ad attribuire il quadro a lui in via dubitativa. Il precedente catalogo l'ascriveva alla maniera del Luini.

ICONOGRAFIA: Inciso da Ernesto Bisi per l'opera del Gironi cit. — Fot. Braun 11674, Dubray 306.

Ferrari (Gaudenzio).

321 **Martirio di S. Caterina d'Alessandria** — In basso, in mezzo, sta la santa inginocchiata, col torso nudo, le chiome bionde increspate, sparse sulle spalle e le mani aperte e un po' sollevate come in atto di

congiungersi in preghiera. Il manto rosso vivacissimo le avvolge fianchi e gambe. Ella sta nel martirio delle due ruote dentate che le girano ai lati mosse da brutti manigoldi, a vesti multicolori, in pose disordinate e in malintesi scorci. In un piano superiore o terrazza cui si sale per una scala marmorea e sotto un baldacchino verde siede il tiranno circondato dai suoi militi, i quali guardano atterriti un angelo che precipita dal cielo la spada in alto, ora tutto affagottato nelle vesti. Altra gente si sporge a contemplare sorpresa da una loggia che occupa il sommo del dipinto, il quale ha certamente buone parti, ma nel complesso è sgradevole per certa durezza di pose e per mancanza d'aria che circoli fra le figure che appaiono tutte sopra un medesimo piano pittorico.

Ad olio su legno di pioppo: larg. 2,10 — alt. 3,34.

Si trovava nella chiesa di S. Angelo in Milano nella prima cappella a destra. Venuta in possesso della famiglia Soncini, passava in seguito nella raccolta del conte Teodoro Lechi di Brescia, dal quale nel 1829 l'acquistava il Governo austriaco al prezzo di lire austriache 48.000 per la Pinacoteca di Brera.

Benchè il dipinto appartenga all'ultimo decennio della vita del pittore e già l'affastellamento delle figure tolga armonia e severità alla composizione, tuttavia vi regnan una vivacità di colorito, una fusione di toni, una diligenza d'esecuzione e, nel viso della santa (della quale qua e là si trovan diverse antiche copie della scuola), una idealità che raccomandano il quadro fra i più notevoli della scuola lombarda in questo periodo avanzato.

BIBLIOGRAFIA: SANT'AGOSTINI, *Catalogo delle pitture ecc.*, 1728, pag. 90. — TORRE, *Ritratto di Milano*, pag. 264.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 208. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14545, Anderson 11234, Braun 26505, Brogi 7019, 2137.

Lanino (Bernardino).

Battesimo di Gesù — Sotto lo Spirito Santo radioso, in alto e in mezzo al quadro, sta Gesù coi piedi sopra un' emergenza o isoletta del Giordano angusto come un ruscello. Egli si torce in atto un po' sdolcinato quasi cercasse l'equilibrio con le gambe e con le braccia. S. Giovanni si sporge da sinistra alzandogli la ciotola sul capo e reggendo la lunga asta della crocetta; più caldo di colore nelle carni, è ravvolto nella pelle di capra e nel manto rosso a fodera gialla; dalla

322

parte opposta due angeli reggono i panni per asciugare e rivestire Gesù. Sotto ai loro piedi scorre una fontanella rustica e tra i fiori si vede un cartello con la firma *Bernardinus Laninus Vercelle. f. 1554.* La scena si svolge sotto una grotta, al di là della quale si scorge un paese montuoso. I tipi leonardeschi, le forme, il colorito, tutto v'appare languido.

Ad olio su tela: largh. 1,85 — alt. 2,65.

Si trovava nella chiesa di S. Giovanni in Conca, di cui non rimane che la fronte in parte rifatta.

Già in Brera nel 1809, nel 1851 fu dato in deposito alla chiesa di Villincino, insieme alla *Crocifissione* del Bramantino, della quale seguì le sorti come abbiamo narrato a lungo descrivendo quel quadro. Restituito a Brera nel dicembre del 1861, rimase nel magazzeno sino al 1901, in cui fu rimesso in Pinacoteca. Fin dal 1812 figurava come una delle opere più notevoli della Pinacoteca e il Gironi lo riprodusse, inciso da Luigi Bridi, lodandone l'impasto e la fusione delle tinte, la elaborata esecuzione in tutte le parti e il « paesaggio nel quale si finge la scena, abbellito da certa bizzarria di rupi e di sassi che diletta », e notandone i rapporti col battesimo di Gesù Cristo « lavoro insigne di Gaudenzio Ferrari, esistente in S. Maria presso S. Celso ». Un analogo *Battesimo* del Lanino — e per qualcuno prototipo di questo di Brera — è nel duomo di Casale.

BIBLIOGRAFIA: Inciso da L. Bridi per l'opera del Gironi cit.

323 **La Madonna, il Bambino e Santi** — Sotto un baldacchino aperto da due angeli sta la Vergine col putto ritto sulle ginocchia e col piedino sinistro poggiato a un cuscino bianco in atto di prendere una mela che gli offre S. Marta, la quale tiene l'aspersorio nella destra e, a' piedi, il drago e il secchiello o vaso poggiato sopra un libro. Ai fianchi della Madonna si vedono S. Giacomo e S. Giuseppe ed in basso l'offerente inginocchiato, a mani giunte. Nel fondo montuoso sono sparse celle, edicole, monasteri, chiese con portici dinnanzi e diverse figurette.

Il terreno è cosparso di pianticelle di spiche, di panico e di fiori di campo.

Ad olio su tavola di pioppo: larg. 1,32 — alt. 2,28.

Levata alla chiesa di S. Maria delle Grazie in Novara e portata a Brera nell'aprile del 1808.

E' notevole la somiglianza fra questo quadro e l'analogo firmato dallo stesso pittore e datato 1543 della National Gallery.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 46. — Fot. Brogi 7394, Fot. Montabone.

Ambrogio Giovanni Figino.

Nacque a Milano nel 1548 e fu scolaro del Lomazzo; ma benchè i vecchi biografi, con una frase adattata a diversi pittori della decadenza, ne lodino il lume e l'accuratezza tolta a Leonardo, il colorito al Correggio, i contorni a Michelangiolo, egli è pur sempre un manierista, meno che nei ritratti, che non mancano di vivacità e di dignità. Nel 1595 era ancor a Milano e lavorava pel Duomo eseguendo sulle imposte dell'organo nuovo il *Passaggio del Mar Rosso,* la *Nascita* e la *Ascensione di G. C.;* cinque anni prima vi aveva dipinto l'ancona per l'altare di S. Prassede, venduta nel 1614 al Collegio Elvetico.

324

La Vergine, in ampio manto rosso, col **Figlio**, al sommo fra le nubi, S. Giovanni Evangelista e S. Michele che abbattono il demonio.

Tela: larg. 1,75 — alt. 3,17.

Dalla cappella di S. Giovanni Evangelista del Collegio dei Dottori in Milano. Consegnato dal Demanio alla Galleria nel 1805.

In questo quadro le carni son cupe, livide: il gruppo della Vergine col Bambino al sommo, posto in penombra, non manca di una certa grandiosità e la figura del San Michele è dignitosa e solenne. Il catalogo del 1812, fatte le debite lodi al dipinto, aggiunge che lo stesso non si può fare pel colorito « il quale produrrebbe maggior effetto se le tinte non fossero alquanto alterate dall'imprimitura scura di terre d'ombre; e ciò specialmente si nota nelle parti eseguite in ombra ove il colorito è troppo sbiadito ».

IGONOGRAFIA: Inciso da Luigi Bridi per l'opera del Gironi cit.

325

Ritratto di Lucio Foppa, maestro di campo, in piedi, coperto di corazza a pettorina ageminata e la mano destra stesa sull'elmo posto sopra a un tavolo.

Segnato:

JO. AMBROSIVS FIGINVS P.

Tavola di pioppo: larg. 1,00 — alt. 1,85.

Acquistato dal Governo il 5 aprile del 1806 insieme allo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello e ad altri due quadri dell'Oggiono e di Giambellino dall'Ospedale Maggiore. Secondo il Gironi faceva parte della Galleria Sannazaro.

Di questo quadro il Ticozzi osserva: « il suo *maestro di Campo* di casa Foppa, ritratto tutto intero di grandezza naturale, che vedesi nella reale Pinacoteca di Milano, è di una sorprendente bellezza ». Anche senza condividere gli entusiasmi del vecchio biografo è certo che il bel ritratto si impone per la diligenza, per la ricchezza e l'effetto della esecuzione. Anche ai tempi del Gironi sembrava questa « l'opera del Figino la più bella e la più insigne » e « la persona qui effigiata Lucio Foppa, siccome ci giova congetturare dalle memorie che di lui e dell'antica nobilissima famiglia Foppa ci lasciarono Sitone di Scozia, il Crescenzio ed altri scrittori milanesi ».

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 153. — Fot. Anderson 9914, Brogi 2128.

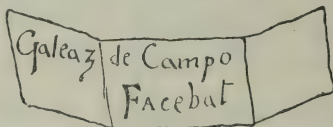
Galeazzo Campi.

La famiglia dei Campi cremonesi è fra le più note e onorevolmente degne di ricordo nella storia dell'arte. Lo Scanelli nel suo *Microcosmo* li ricorda così: « I Campi son stati diversi pittori, e la maggior parte di questi straordinarj maestri e gran professori dell'arte perchè tali soggetti come universali, e molto pratici, pare che nell'operare più grandi abbiano dimostrato eccellenza maggiore e sono stati rari splendori della Scuola di Lombardia ».

Galeazzo, il più anziano, nacque nel 1477. L'Orlandi e gli altri vecchi biografi si apposer giusto ritenendo che il Boccaccino fosse il suo maestro, sì da meritare la giusta lode del Baldinucci. Varie sue opere segnate e datate rimangon tuttora nella sua città natale. Il figlio, Antonio, nella sua storia di Cremona sotto l'anno 1536, ricorda: « Galeazzo Campi mio Padre, Pittore de suoi tempi assai ragionevole, passò a miglior vita quest'anno ». I suoi figli Giulio, Antonio e Vincenzo esercitarono degnamente l'arte del padre. Anche suo fratello, Sebastiano, fu pittore. Secondo il Venturi alcune opere attribuite al Campi appartengono piuttosto all'Aleni.

BIBLIOGRAFIA: G. B. ZAIST, *Notizie istoriche de' pittori ecc. cremonesi,* 1774. — G. GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori ecc. cremonesi,* 1827. — F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi,* 1872. — E. SCHWEITZER, *La Scuola pittorica cremonese (L'Arte,* III, 1900, pag. 41 e segg.).

326 **La Vergine in trono**, in una nicchia a marmi policromi, col Bambino, seduto sulle di lei ginocchia, fra S. Antonio abate e S. Biagio vescovo in piedi.

Segnato:

Tela: larg. 1,44 — alt. 1,56.

Già nella chiesa parrocchiale di Robecco d'Oglio presso Cremona. Pervenuto nelle mani dell'antiquario Martire Chiodelli di Cremona, questi lo cedette, nel 1893, alla Pinacoteca, per L. 2500.

Fu restaurato allora di guasti numerosi che lo deturpavano, specialmente nel fondo e nel manto del S. Antonio.

Questo dipinto, ricordato dallo Zaist quand'era a Robecco, è prezioso. « La scarsità delle opere di Galeazzo Campi al di fuori della sua patria — ricorda il Carotti — l'importanza che esse assumono per chi le considera quali produzioni del capostipite della famiglia pittorica de' Campi, rendono pregevole l'opera acquistata dalla Direzione della Pinacoteca di Brera »; e il Bertini: « La disposizione dell'insieme è ispirata alla celebre pala di Pietro Perugino dipinta vent'anni prima per la chiesa di S. Agostino in Cremona, ove si vede tuttora ».

Nonostante il peculiare colorito un po' rosso mattone e il muover delle pieghe monotono, il quadro è piacente e vivace di colorito. « Le figure magre, colle dita ossute, le brutte orecchie, lunghissime superiormente ed appuntite nel basso, e la fronte quadra ci fanno subito riconoscere le opere di questo pittore, di cui la maniera non è che un miscuglio del Boccaccino col Perugino » (Schweitzer).

Bibliografia: E. Schweitzer, *La Scuola pittorica cremonese* (nell'*Arte,* 1900, pag. 47 e segg.). — *R. Gallerie Nazionali It.,* Vol. I, 1894, pagg. 3-6. — G. Frizzoni (nell'*Arte,* 1900, pag. 325 ecc.).
Iconografia: Fot. Anderson 11228.

Francesco Casella.

Francesco Casella, detto anche Casellano, lavorò nel primo ventennio del cinquecento e dal Grasselli era creduto « discepolo o di Galeazzo Campi o di Boccaccio Boccaccino ». Oltre questo quadro di Brera, eseguito nel 1517, avrebbe dipinto, secondo il P. Arisi, un altro quadro pei Padri Minori Conventuali di S. Francesco in Cremona « esprimente il loro Santo fondatore ».

Bibliografia: G. B. Zaist, *Notizie istoriche de' pittori ecc. cremonesi,* 1774. — G. Grasselli, *Abecedario biografico dei pittori ecc. cremonesi,* 1827. — F. Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi,* 1872. — E. Schweitzer, *La Scuola pittorica cremonese (L'Arte,* III, 1900, pag. 41 e segg.).

327

Il martirio di S. Stefano, fra gli sgherri che lo stanno lapidando; in alto gli appare il Redentore, seduto, in atto di accoglierlo. Dietro il gruppo principale, sul dorso di un monte, si stende un ampio castello recinto di più giri di mura.

Segnato:

ANHNA · S ·
STEFANI (sic)
FRANCIS CASE
LLAE PINGEBAT
M · D · x7 (1517)

Tavola di pioppo: larg. 1,22 — alt. 1,80.

Già in Cremona, nella chiesa ora distrutta di S. Apollinare; fu trasportata nel 1809, con molti altri quadri, a Milano d'ordine del Governo.

Il quadro, ricordato anche dal Grasselli che tuttavia non vi lesse esattamente la scritta del maestro, benché poco corretto di disegno e cupo di colorito, è ad ogni modo prezioso per l'identificazione dell'arte del pittore, essendo la sola opera sicura da lui eseguita.

Bibliografia: G. Grasselli, *Abecedario ecc.* — F. Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi,* pag. 337.

Tommaso Aleni.

Tommaso Aleni cremonese detto il *Fadino* secondo l'Orlandi — e non Alessi come per qualche vecchio biografo — fu amicissimo di Galeazzo Campi « ma non già scolaro, come vuole il P. Orlandi », secondo lo Zeist: non nacque certamente nel 1500 come scrisse l'Orlandi — che molte notizie abborracciò senza acume — se quella data è precisamente del quadro di Brera. Trovo che nel 1505 eseguiva un' ancona e la volta di una cappella in S. Domenico a Cremona. Un altro suo quadro, ricordato dallo Zeist, portante la data 1517 in S. Domenico a Cremona, proverebbe che il pittore fiorì circa nel primo ventennio del XVI secolo e apprese l'arte dal Boccaccino « senza averne lo spirito, l'eleganza e la finezza » come os-

serva il Venturi. L'arte sua ha relazione con quella di Galeazzo Campi e risentì anche del Boccaccino.

BIBLIOGRAFIA: G. B. ZAIST, *Notizie istoriche de' pittori ecc. cremonesi,* 1774. — G. GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori ecc. cremonesi,* 1827. — F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi,* 1872. — VIDONI, *La pittura cremonese,* 1824. — E. SCHWEITZER, *La Scuola pittorica cremonese (L'Arte,* III, 1900, pag. 41 e segg.).

328 **La Madonna col Figlio** in trono dinnanzi a una balaustrata col putto nudo seduto e benedicente, fra i santi Antonio da Padova e Francesco che presenta un frate inginocchiato. Fondo di paese.

Segnato:

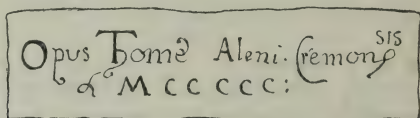



Tavola di pioppo: larg. 1,95 — alt. 1,95.

I visi sono larghi, il colorito biaccoso, l'esecuzione povera ma accurata.

In origine questo dipinto si trovava nella collezione Bignami di Casalmaggiore; acquistato da Casimir Sipriot di Marsiglia, passò nel 1897 alla Direzione della Pinacoteca di Brera per L. 2000.

E' un dipinto modesto, povero di colore e d'espressione, benchè lo Schweitzer sia disposto a vedervi un misto del sentimento boccaccinesco col peruginesco. Nella composizione le figure guardano fissamente innanzi a sè, senza vita; alla tonalità bassa del quadro contribuiscono le tre figure di santi dalle tonache grigie, tutte eguali. Tuttavia il quadro interesserà sempre gli studiosi dell'arte, data la carestia di opere note di questo vecchio maestro cremonese; e il confronto servirà alla determinazione di altri quadri suoi qua e là anche fra quelli che portano il nome del Boccaccino di cui l'Aleni fu imitatore.

BIBLIOGRAFIA: G. B. ZAIST, *Notizie ecc.,* pag. 103 e seg. — F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi,* pag. 1, n. 3. — A. VENTURI *(L'Arte,* 1898, pag. 82). — E. SCHWEITZER, *La Scuola pittorica cremonese (L'Arte,* 1900, pag. 52). — F. MALAGUZZI VALERI, *Documenti sull'Arte cremonese* (in *Rassegna d'Arte,* novembre-dicembre 1902).

Giulio Campi.

Figlio di Galeazzo, nacque, sembra, intorno al 1502 a Cremona. Apprese l'arte del padre, e, dopo frequentata la scuola del Soiaro, formò il suo stile studiando in particolar modo le opere del Romanino e più tardi quelle del Pordenone. I biografi cremonesi assicurano che egli desse già belle prove della sua virtù fin dal 1522, ciò che farebbe dubitare che il pittore nascesse anche prima del 1502; il suo quadro dell'altar maggiore in S. Abbondio del 1527 è già un' opera notevolissima « d'una bellezza di colorito del tutto veneziana » (Burckhardt). L'imitazione di Giulio Romano rese fredda e manierata l'arte sua che fu quanto mai prolifica. Il Lomazzo ne lodò la « grandezza d'arte et forza che havea nella pittura ». « Fu egli — assi-

curava lo Zaist — un vero uom da bene, savio, discreto, cortese ed onorato galant'uomo, e perciò generalmente amato da tutti, e per le rare maniere di suo umanissimo tratto, graziosamente accolto, e favorito dalla primaria Nobiltà, che di lui fece mai sempre grandissimo conto ». Morì nel marzo del 1572. I figli Galeazzo, Curzio e Annibale gli eressero un monumento in S. Nazaro a Cremona.

BIBLIOGRAFIA: G. B. ZAIST, *Notizie istoriche de' pittori ecc. cremonesi,* 1774. — G. GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori ecc. cremonesi,* 1827. — F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi,* 1872. — E. SCHWEITZER, *La Scuola pittorica cremonese (L'Arte,* III, 1900, pag. 41 e segg.).

329

La Vergine e santi — La Madonna, vestita al solito di rosso con manto azzurro e con ampio scialle bianco che le ricade sulle spalle, inginocchiata, le mani giunte, verso il Bambino nudo, in terra, sopra un cuscino, che le si rivolge con sguardo affettuoso. S. Giuseppe, S. Francesco d'Assisi e due offerenti, in diverse pose, si curvano verso il fanciullo. Un coro d'angioli si libra giocondamente in alto.

Tavola di pioppo: larg. 1,50 — alt. 2,50.

Dalla chiesa di S. Caterina dei Cappuccini in Crema nel 1809.

Le rassomiglianze nel disegno e nel colorito col Romanino (specialmente nel tipo della Vergine e nell'atteggiamento del putto — da confrontarsi con quello del Romanino di questa stessa collezione n. 98) e di cui il Campi studiò a lungo le opere e risentì l'influenza salutare — son tanto grandi in questo dipinto che si comprende come potesse essere attribuito a quel maestro. Il quadro fu anche dato ad Altobello Melone. Ma l'esecuzione disinvolta rivela un artista posteriore di tempo al Romanino.

Nella collezione Sormani in Milano v'è un *Presepio e S. Domenico* di Giulio Campi che è il primo pensiero di questo quadro di Brera. Un' altra variante o bozzetto è posseduto dal dott. Gustavo Frizzoni, già dell'Appiani.

BIBLIOGRAFIA: E. SCHWEITZER, *La Scuola pittorica cremonese (L'Arte,* 1900, pag. 60).

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 68. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Anderson 11017.

330

La Madonna e l'offerente Stampa Soncino — La Vergine in gloria col Bambino, alla quale san Francesco d'Assisi e santa Caterina d'Alessandria presentano un devoto di casa Stampa Soncino, coperto di ampia veste nera.

Sopra una lettera posta in terra si legge il nome del pittore a mo' di indirizzo:

Julius Campus
cremonēsis facie
bat . 1. 5. 3. 0
Cito

Tavola di pioppo: larg. 1,70 — alt. 2,68.

Il quadro si trovava già nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, dei Carmelitani, in Soncino.

All'epoca della soppressione dell'ordine il quadro passò in proprietà del conte Giuseppe Castelbarco Visconti che nel 28 giugno 1883 lo cedette, per 9000 lire, alla Pinacoteca. Nel 1772, nota il Sacchi, all'epoca della soppressione di quell'ordine, aveva appartenuto al vescovo Fraganeschi dal quale i Castelbarco Albani lo ereditarono: a tergo del quadro si legge infatti tuttora il nome del Fraganeschi.

Nel 1883 la Pinacoteca di Brera fece un cambio con le R. Gallerie di Venezia: diede la parte centrale di un' ancona dei Vivarini e una tavola di Carlo Crivelli e ne ottenne il quadro di Francesco Napoletano, più 9 mila lire che servirono per l'acquisto del quadro del Campi. Il dipinto è così ricordato dal Grasselli: « Ad eterno onore di Giulio debbesi parlare di una famosa tavola da lui dipinta, e da verun storico menzionata, ora posseduta da S. E. il conte Cesare di Castelbarco Visconti in Milano, che la considera uno dei pezzi migliori della scelta sua collezione di quadri e pitture. Questa tavola esisteva un tempo nella chiesa di Santa Maria delle Grazie presso Soncino, altar maggiore, e si smarrì alla soppressione dei Carmelitani che l'ufficiavano. Rappresenta la B. V. col Bambino, fiancheggiata da Santa Caterina e S. Francesco d'Assisi, i quali raccomandano un marchese Stampa di Soncino che stassi genuflesso. E porta la leggenda: *Julius Campus cremonensis faciebat* 1530 *cito*. — Questa leggenda, mal copiata da persone imperite, aveva dato occasione ad alcuni dei nostri scrittori di farne autore certo Ermes Campi, che non ha esistito, colla data dell'anno 1510. Chiunque si abbatte a vedere quest'opera veramente meravigliosa ed assai ben conservata, la giudica per una delle migliori produzioni di Tiziano ».

Lo ricordò anche il Sacchi che non seppe dirne, allora, la fine. Oggi la critica è ben lontana dal condividere gli entusiasmi dello scrittore cremonese. Il quadro, che rivela evidente e vivace l'influsso del Romanino, è ad ogni modo fra le opere più attraenti di questo maestro, nel periodo giovanile che è il più spontaneo, per la nobiltà dei volti, per la vivacità del caldo colorito — meno in qualche parte, come nel putto, dalle carni piuttosto livide —, per la fantasia del paesaggio bizzarro, per la diligenza dell'esecuzione, pel colorito quasi dossesco.

BIBLIOGRAFIA: G. GRASSELLI, *Abecedario ecc.*, pag. 79. — F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi,* pag. 88. — E. SCHWEITZER, *La Scuola pittorica cremonese (L'Arte,* 1900, pag. 60).

ICONOGRAFIA: Fot. Brogi 7391.

Bernardino Campi.

Nacque a Cremona nel 1522 da Pietro orefice. Studiò da prima con Giulio Campi, poi « sottratto dalla disciplina di Giulio, fu tosto allogato nella città di Mantova, in casa d'Ippolito Costa, con cui Pietro di lui padre manteneva stretta corrispondenza d'antica amicizia » (Zaist). Là studiò le opere di Giulio Romano, ma finì coll'imitare, senza interpretarne lo spirito intimo delle figure, il grande Correggio. Nel 1541 ritornò in patria. Lavorò per numerosi committenti di Cremona, di Man-

tova, di Alba, di Pizzighettone, di Piacenza, di Milano, di Caravaggio, di Brescia, di Lodi, di Pavia per la Certosa, di Sabbioneta. Nel 1550 venne chiamato a Milano. Gli ultimi lavori furon gli affreschi in S. Prospero a Reggio nel 1590. Le sue opere fino al 1584 son ricordate dal Lamo suo contemporaneo. Ebbe a scolara Sofonisba Anguissola.

BIBLIOGRAFIA: G. B. ZAIST, *Notizie istoriche de' pittori ecc. cremonesi,* 1774. — G. GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori ecc. cremonesi,* 1827. — F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi,* 1872. — E. SCHWEITZER, *La Scuola pittorica cremonese (L'Arte,* III, 1900, pag. 41 e segg.).

Cristo morto, sorretto dalla Madre con santa Caterina, e i profeti Elia ed Eliseo: sul davanti il frate carmelitano Gabriele dei Pizzamigli. **331**

Tela: larg. 1,60 — alt. 2,35.

Pervenuto a Brera il 26 aprile 1811 dai Cappuccini di Crema.

Il dipinto presenta un colorito piuttosto povero e slavato, con qualche tono stridente; tuttavia l'insieme della composizione non manca di dolcezza. Il quadro fu ricordato, mentre il pittore era ancor vivo, dal Lamo nel suo *Discorso intorno alla scoltura e pittura* ecc. (Cremona, 1584), che lo attribuì a Bernardino Campi e ricordò che il carmelitano era appunto il Pizzamigli.

Il disegno per la figura di santa Caterina è nella Pinacoteca Ambrosiana (Sala IV).

BIBLIOGRAFIA: E. SCHWEITZER, *La Scuola pittorica cremonese (L'Arte,* 1900, pag. 68).

ICONOGRAFIA: Inciso da Giovanni Ceresa per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 109. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Antonio Campi.

Antonio, figlio di Galeazzo, e fratello minore di Giulio e maggiore di Vincenzo, nacque a Cremona, non si sa in che anno, e si formò da prima alla scuola del padre; lavorò in diverse città di Lombardia e fu anche architetto, secondo lo Zaist, che assicura che su suo disegno furono eretti nella sua città alcuni palazzi. Gregorio XIII « per i servizi prestati alle Fabbriche Romane, lo creò Cavaliere dell'Abito di Cristo. Fu scultore, cosmografo eccellente, eseguì le mappe del contado cremonese, e nel 1585 pubblicò una sua Storia di Cremona dedicandola a Filippo II. Fu uomo d'aspetto grave ed onorando ed agiato Cittadino e studiosissimo ». S'ignora l'anno della sua morte e si sa che ebbe un figlio a nome Claudio. Come pittore produsse molto, ma le sue opere non si raccomandano per pregi particolari.

BIBLIOGRAFIA: G. B. ZAIST, *Notizie istoriche de' pittori ecc. cremonesi,* 1774. — G. GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori ecc. cremonesi,* 1827. — F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi,* 1872. — E. SCHWEITZER, *La Scuola pittorica cremonese (L'Arte,* III, 1900, pag. 41 e segg.).

La Vergine col Figlio, S. Giuseppe, la Maddalena e S. Agnese in ricche vesti a ricami. **332**

Tela: larg. 1,45 — alt. 2,30.

Pervenuto a Brera il 21 novembre 1810 dalla chiesa di S. Barnaba soppressa con decreto del 25 aprile 1810.

Il quadro, povero di colorito e di carni livide, si raccomanda piuttosto per lo sfarzo delle vesti damascate e la signorilità della composizione che per intrinseche qualità.

Vincenzo Campi.

Vincenzo, o Vincenzo Antonio Campi, cremonese, ultimo dei figli di Galeazzo, fu ammaestrato all'arte dal fratello Giulio; egli riuscì eccellente sopratutto nel dipinger fiori e frutta e soggetti di genere e nei ritratti, ma in complesso fu più produttivo che abile. Lavorò, oltre che in patria, anche a Milano. Morì, senza figli, lasciando superstite la moglie Elena Luciani, il 3 ottobre 1591.

333 **Fruttivendola**, seduta dinnanzi al banco pieno di frutta.

Tela: larg. 2,15 — alt. 1,45.

Pervenuto a Brera il 5 luglio 1809 da Cremona.

Il Sacchi notava che un altro quadro raffigurante una *Fruttivendola* ch'egli attribuiva a Giulio Campi si trovava nel 1869 presso un negoziante di oggetti d'arte a Milano.

BIBLIOGRAFIA: E. SCHWEITZER, *La Scuola pittorica cremonese (L'Arte*, 1900, pag. 70).

334 **Pescivendola.**

Tela: larg. 0,15 — alt. 1,45.

Pervenuto a Brera il 5 luglio 1809 da Cremona.

I nn. 333-334 ricordano la maniera di Floris van Dyck e dell'Aertsen. Certo dimostrano un' influenza esotica; sono vivaci di colorito.

BIBLIOGRAFIA: F. SACCHI, *Notizie pittor. cremon.*, pag. 88. — E. SCHWEITZER, *La Scuola pittorica cremonese (L'Arte,* 1900, pag. 70).

Camillo Boccaccino.

Camillo, figlio di Boccaccio Boccaccino, di Cremona, nacque intorno al 1510; lavorò col padre intorno alla decorazione della Cattedrale cremonese e di altre chiese della sua città. Dal testamento di Boccaccio Boccaccino del 14 febbraio 1524 risulta che egli abitava a Cremona in parrocchia di S. Bartolomeo, in casa propria, e che ebbe diversi fratelli, Fabrizio, Ottaviano e Diamante. Secondo il Morelli risentì dell'arte di Giovanni Antonio da Pordenone. Morì nel 1546.

BIBLIOGRAFIA: G. B. ZAIST, *Notizie istoriche de' pittori ecc. cremonesi,* 1774. — G. GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori ecc. cremonesi*, 1827. — F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi,* 1872. — E. SCHWEITZER, *La Scuola pittorica cremonese (L'Arte,* III, 1900, pag. 41 e segg.).

335 **La Madonna col Figlio** in gloria, fra gli angioli; in varii atteggiamenti, i santi Bartolomeo, Giovanni Battista, Alberto e Girolamo son rivolti a lei.

Segnato, in corsivo:

Camillus Boccacinj
op^s. M. D. XXXIJ.

Tela centinata: larg. 1,65 — alt. 2,96.

Dalla chiesa di S. Bartolomeo in Cremona; già in Galleria nel 1809.

Di questo quadro, grandiosamente concepito, caldo di colorito, vivacissimo, specialmente nella parte superiore, e nel quale — benchè eseguito durante la prima giovinezza — non v'è molto ricordo dell'arte

del padre, il Morelli così scrisse: « Camillo fu anch'esso pittore non de' più spregevoli fra gli artisti lombardi della terza decima del secolo XVI, come si può convincersi guardando il suo gran quadro della Galleria di Brera. In quest'opera è manifesta la grande influenza che Giovan Antonio da Pordenone ha esercitato anche su questo lombardo durante il suo soggiorno a Cremona e a Piacenza ».

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 70. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Malosso (G. B. Trotti).

Giovanni Battista Trotti detto il Malosso non per sopra nome — come si credette dai vecchi biografi — ma perchè il secondo cognome gli spettava, di famiglia, nacque in Cremona nel 1555. Fu il migliore allievo di Bernardino Campi del quale sposò la nipote ed ebbe da lui, in eredità, lo studio. « Fece teste bellissime che tondeggiano con grazia e sorridono con venustà e che nelle più studiate sue pitture variò con maravigliosa intelligenza ». Lavorò, ricercatissimo, oltre che in patria, a Milano, a Lodi, a Piacenza e altrove. Nel 1594 era a Parma dove studiò le opere del Correggio; dieci anni dopo Ranuccio I Farnese lo nominava pittore ducale. Lavorò in concorrenza di Agostino Carracci e fu fecondo e molteplice artista. Era noto come buon disegnatore e il cavalier Marino lo ricorda, come tale, nelle sue lettere. « I disegni di questo rinomato artefice — scriveva lo Zaist — siccome lavori di gusto soprafino, tenuti vengono in grandissimo pregio e sono assai ricercati ». Imitò abilmente la maniera correggesca e seguì anche l'arte del Soiaro. Le sue figure muliebri, come nella Conversione di Santa Maria Egiziaca in S. Pietro a Cremona, appaion piacenti e ben condotte. Quasi non v'è chiesa di quella città che non abbia qualche suo dipinto. Morì in Parma l'11 giugno 1619.

BIBLIOGRAFIA: G. B. ZAIST, *Notizie istoriche de' pittori ecc. cremonesi,* 1774. — G. GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori ecc. cremonesi,* 1827. — F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi,* 1872. — E. SCHWEITZER, *La Scuola pittorica cremonese (L'Arte,* III, 1900, pag. 41 e segg.). — CIRILLO CERUTI, *G. B. Trotti detto il Malosso,* Parma, 1902.

336

Gesù Cristo morto sorretto da un santo Vescovo con varie figure: la Madre, una delle Marie, il Precursore, San Francesco, la Maddalena e Giuseppe d'Arimatea reggente una fiaccola.

Segnato:

IO BAPTISTA TROTTVS
DICTVS MALOSSVS CRE
MONS FACIEBAT ANNO
MORTIS REDENTORIS
1559

Tela: larg. 1,88 — alt. 2,55.

Dalla chiesa dei Cappuccini di Monza, 12 aprile 1808.

Il colorito di questo dipinto (ricordato anche dal Sacchi) è luminoso e vivace benchè qua e là stridente e stonato, ma alla composizione, che pure è ideata con grandiosità e con sentimento, nuocciono la durezza del disegno e le eccessive spezzature delle pieghe de' panni.

BIBLIOGRAFIA: F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi,* 1872, pag. 149. — CIRILLO CERUTI, *G. B. Trotti detto il Malosso,* Parma, Ferrari, 1902.

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bridi per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 65. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Martino Piazza.

Questo pittore lodigiano, fratello di Albertino, non ricordato con precisione dai vecchi biografi lombardi e che lavorò specialmente a Lodi, fiorì nella prima metà del XVI secolo e in specie in società col fratello Albertino, secondo il Calvi. Il Burckhardt trovò nelle sue opere l'influenza del Bergognone e di Cesare da Sesto e, nel colorito vivace, della scuola di Brescia.

337 **San Giovanni Battista** con ampio manto, sorretto sulla sinistra, intorno al corpo nudo. Fondo di paese.

Tavola di pioppo: larg. 0,58 — alt. 1,85.

Nel 1812 dal catalogo redatto dal Gironi era attribuito al Boltraffio. Entrò in Galleria il 5 luglio 1805 dalla Direzione generale del Demanio.

Questa debole figura di santo, già data erroneamente al Bramantino, da altri ad Albertino Piazza, nelle forme muscolose, nell'atteggiamento, nel colorito caldo ripete, con qualche variante e con minor nobiltà, la figura degli altri maestri della stessa famiglia che si vede nel trittico di Albertino della Galleria Crespi e in quello dell'Incoronata a Lodi.

BIBLIOGRAFIA: A. VENTURI, *La Galleria Crespi,* pag. 277.

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi nell'opera del Gironi cit. — A. VENTURI, *La Galleria Crespi,* pag. 281. — Fot. Brogi 11686.

Calisto Piazza da Lodi.

Nacque sullo scorcio del XV secolo, poichè le sue opere firmate appartengono alla prima metà del successivo. Se la sua famiglia, come asserì fra gli altri il Lomazzo, si disse anche de' Toccagni, se n'ha ricordo frequente nelle carte del tempo, specialmente dell'Incoronata di Lodi. Figlio di Martino dei Piazza di Lodi detto anche Toccagni, lavorò verosimilmente col padre e con Albertino fratello di suo padre, e quando Albertino morì, lasciando incompiuta un' ancona per la cattedrale di Lodi, fu dato incarico, con atto del 20 agosto 1529, di condurla a termine a Callisto e ai suoi fratelli. La figura artistica di questo pittore era così incerta pei vecchi biografi, che l'Orlandi, pur non sapendo ricordare di lui che un quadro firmato e datato 1524 nel battistero di Brescia, notava curiosamente « concordano poi tutti che l'opera a tempra, a fresco ed a olio in Brescia, in Crema, in Lodi, in Milano ed in altri luoghi siano dello stesso; in quelle si vede bellissimo impasto di vaghi e di forti colori, con certo misto di tinta Tizianesca, con rigoroso dintorno Michelangiolesco, e con grazia Parmigianesca, di modo tale, che sommamente dilettano i suoi dipinti »! — Lavorò specialmente a Lodi, nella chiesa dell'Incoronata e in S. Agnese e rivela l'influenza del Bergognone e di Cesare da Sesto e, secondo il Burckhardt, nel colorito vivace e caldo, la scuola di Brescia.

338 Due frammenti di una **Crocifissione.**

Tavole centinate di pioppo: larg. 0,30, 0,35 — alt. 1,18.
Da Brescia, 1809.

339 **La Madonna**, in ampio manto azzurrognolo, col Bambino sulle ginocchia che si volge a S. Girolamo il quale, in atto devoto, in piedi, osserva la Vergine. Il Precursore nudo, avvolti i lombi da un drappo roseo, si volge allo spettatore indicando il gruppo divino. Ai

piedi della Vergine un angioletto tocca le corde del liuto; nel lembo di paesaggio che si osserva da un lato spicca un castello con un torrione rotondo, ai piedi di un colle.

Segnato:

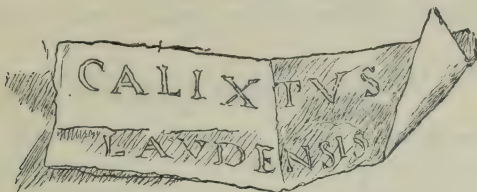



Tavola di pioppo: larg. 1,88 — alt. 2,15.

Già nella chiesa di S. Francesco di Brescia, poscia nella collezione del conte Lecchi che la cedette nel 1829.

E' una composizione maestosa, non senza grandiosità, morbida di fattura, calda nel colorito delle carni bronzate e singolarmente piacente per la scioltezza dell'esecuzione.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 209. — Fot. Alinari 14646.

340 **S. Stefano** incoronato dagli angioli, fra i santi Agostino e Niccolò da Bari.

Segnato:

CALIXTVS F.

Tela: larg. 1,82 — alt. 2,55.

Dalla chiesa di S. Benedetto in Bergamo; pervenuto a Brera il 2 aprile 1811.

ICONOGRAFIA: Fot. Alinari 14647.

341 **Battesimo di Gesù Cristo** — Il Redentore sul Giordano coi piedi su una lieve prominenza del fiume, i lombi avvolti da un drappo bianco, è battezzato, dalla riva, dal Precursore. Dalla riva opposta gli angioli attendono per rivestire il Signore; in alto si librano altri angioli intorno allo Spirito Santo; nel fondo si stendono le colline degradanti verso il fiume.

Tela: larg. 2,55 — alt. 2,95.

Dalla chiesa dei Cappuccini di S. Caterina di Bergamo, 1811.

Il dipinto, guasto qua e là da imbratti che appaion, sulle carni, come lividure, è piacente nella fattura larga e robusta, nel muover facile delle pieghe, nella ricchezza del paesaggio che si svolge nel fondo.

Al tempo del Gironi, nel 1812, il quadro era attribuito a Carlo Urbini. Il Gironi lo disse proveniente dai Cappuccini di Crema.

ICONOGRAFIA: Inciso dal Della Rocca per l'opera del Gironi cit.

342 **Ritratto**, in mezza figura, di Ludovico Vistarini. Nell'alto del quadro è scritto:

IL S. LVDOVICO VISTARINI.

Tavola di pioppo: larg. 0,63 alt. 0,80.
Acquistato nel 1828.

BIBLIOGRAFIA: G. FRIZZONI (*Arch. Stor. dell'Arte,* 1889, pag. 32).

Bernardino Lanino.

267 **L'Adorazione** — Gesù Bambino è sorretto da due angeli e mostrato alla Madre che lo contempla amorosamente tenendo le braccia incrociate sul petto in atto devoto. S. Giuseppe si curva del pari a guardarlo con le mani giunte come il santo Vescovo che gli sta vicino. Diversi pastori adoranti completano la scena, chiusa in alto da una gloria d'angeli.

Disegno a carbone e gesso: larg. 1,15 — alt. 1,80.
Fu donato a Brera nel 1803 da Venanzio de Pagave.
E' un lavoro delicato, fine, assai più piacevole che molti dipinti dello stesso Lanino, i quali difettano generalmente nel colore.

BIBLIOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI, *I disegni della R. Pinacoteca di Brera.*
ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI, *I disegni della R. Pinacoteca di Brera,* tav. 50.

SALA XVIII

Scuola lombarda dell'ultimo periodo

Giulio Cesare Procaccini.

Nacque in Bologna, da Ercole il Vecchio, capo di numerosa famiglia di pittori, intorno al 1560, per altri invece nel 1548, ed esercitò la scultura e, più a lungo, la pittura, da prima sulla guida dei Carracci, poi, stabilitosi a Parma, su quella del Correggio che studiò e imitò, benchè oggi la critica non possa certo sottoscrivere all'opinione del Ticozzi che il Procaccini « prese a contraffare le cose del Correggio e ci riuscì tanto felicemente, che le sue opere non si distinsero da quelle del sommo esemplare ». Certo è che in molte sue belle figure « trasfuse tutto lo spirito del Correggio e quello del Parmigianino ». Venuto col padre e coi fratelli a Milano, vi lavorò a lungo e vi fondò una numerosa scuola che contribuì a spegnere le ultime tracce della grande arte leonardesca. Fu artista ardito, vivace e qualche volta grandioso nel comporre, pastoso nel modellare e nel colorire, benchè poco originale, e, non di raro, eccessivo, del che è a farsi colpa più al tempo e alle mutate tendenze che a lui; e l'osservazione può valere per la maggior parte degli artisti di cui parleremo, esaminando le opere di questa sala e quelle dei carracceschi.

Fu d'aiuto ai giovani che a lui ricorrevano e caro agli artisti. « La sua casa in Milano era frequentata da Principi, da mecenati e da virtuosi che piansero la perdita di uomo sì celebre » avvenuta nel 1620 (Orlandi).

BIBLIOGRAFIA: Sui Procaccini e sui principali altri pittori rappresentati in questa sala scrissero, più o meno diffusamente, il LOMAZZO, l'ORLANDI, *Abecedario pittorico,* il TICOZZI, *Dizionario dei pittori,* il MALVASIA, *Felsina pittrice,* il TORRE, il SOPRANI, MARIETTE e MÜNDLER, ecc. ecc.

343 **La Maddalena penitente,** seminuda, rivolta a un angelo.

Tela: larg. 0,97 — alt. 1,35.

Legata all'Arcivescovado dal card. Monti nel 1650 e portata a Brera nel 1811. E' un quadro di fattura larga, potente e pur morbida, nonostante l'eccesso dei contrasti di toni.

BIBLIOGRAFIA: A. e G. SANT'AGOSTINI, *Catalogo delle pitture ccc.,* pag. 14.
ICONOGRAFIA: Inciso da L. Bridi per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 150. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14649, Brogi 2157.

344 **La Vergine Annunciata** si volge all'angiolo, che le arreca la lieta novella irrompendo giocondamente nella stanza e additandole lo Spirito Santo.

Tela: larg. 1,30 — alt. 2,10.

Legato della marchesa Cristina Stampa-Soncino.

345 **Nozze mistiche di S. Caterina** — Due terzi di figura.

Tela: larg. 1,45 — alt. 1,45.

Legato del card. Monti all'Arcivescovado, passato alla Pinacoteca di Brera nel 1895.

Questa bella composizione, detta dal Bertini « mirabile per l'eleganza e la fluidità del pennello, piacente, accurata, invasa di colorito », è ispirata con libertà e scioltezza a quella del Parmigianino nella Galleria di Parma.

Ve n'è una copia nella R. Pinacoteca di Bologna, e una ripetizione nella Galleria di Augsburg.

BIBLIOGRAFIA: SANT'AGOSTINI, *Catalogo delle pitture ecc.*, pag. 29. — G. BERTINI, *I sedici quadri del legato Monti (Gallerie Naz. Italiane,* III, 1897, pag. 116). — G. FRIZZONI *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1893).

ICONOGRAFIA: G. FRIZZONI *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1893, p. 310). — C. RICCI, opera cit., pag. 247. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14648, Anderson 12732, Brogi 11677, Dubray 118.

346 **S. Girolamo**, seduto, si rivolge verso un angelo.

Tela: larg. 0,65 — alt. 1,65.

Dalla chiesa del Gesù di Pavia; consegnato alla Galleria dalla Direzione generale del Demanio nel luglio 1805.

Basterebbe questo solo quadro, grandiosamente concepito, a provare lo studio di questo pittore fatto sulle opere della scuola di Parma e specialmente del Correggio: studio naturalmente riprodotto attraverso i gusti del tempo.

ICONOGRAFIA: Inciso da L. Bridi per l'opera del Gironi cit. — Fot. Anderson 12733, Brogi 2158.

347 **S. Cecilia**, ferita al collo, da cui sgorga copiosamente il sangue, è rivolta in su verso un angiolo in espressione di profonda rassegnazione, mentre un altro angiolo la sorregge.

Tela: larg. 0,65 — alt. 1,65.

Dalla chiesa del Gesù di Pavia; consegnato alla Galleria dalla Direzione generale del Demanio nel luglio 1805.

E' un dipinto pieno di delicatezza e di sentimento, largo di fattura, nel quale ogni particolare, comprese le mani languide, abbandonate nello spasimo, rileva il maestro degli effetti sicuri; questa figura potrebbe essere confrontata con l'estasi di S. Teresa del Bernini per lo studio di un soggetto affine in due maestri di un periodo quasi uguale.

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit.

348 **Autoritratto**, in mezza figura, di fronte, i capelli brizzolati a ciocche. — Segnato:

G. CESARE-PRECACI-NO P-1624.

Tavola di pioppo: larg. 0,49 — alt. 0,70.

Dono di Giuseppe Bossi, segretario, nel 1805. La catena che il pittore porta al collo si vede anche nel suo ritratto pubblicato dal Malvasia.

345. G. C. Procaccini: Le nozze mistiche di S. Caterina.

349 **S. Pietro penitente**, in mezza figura, le braccia raccolte, volge il capo verso l'alto.

Tavola di noce: larg. 0,65 — alt. 0,57.
Era già nella Galleria nel 1806.

Salomone Adler.

Operava in Milano dal 1679 al 1691 e appartiene alla scuola lombarda.

350 **Autoritratto**: il pittore, in mezza figura, si volge, ridendo, allo spettatore mentre è in atto di dipingere.

Tela: larg. 0,83 — alt. 1,11.
Era già in Brera nel 1806 nel « gabinetto dei ritratti dei pittori ».
Dietro si legge: *Cavalier Salomon.*

Scuola lombarda del secolo XVII.

351 **S. Girolamo**, in mezza figura, curvo, con un mantello rosso sulle ginocchia, volge gli occhi in alto.

Tela: larg. 0,77 — alt. 0,95.

Daniele Crespi.

Nacque a Busto Arsizio da Giovanni Battista, detto il Cerano perchè di Cerano nel Novarese, nel 1560, secondo il Ticozzi che errò probabilmente la data, tanto più che soggiunge che morì quarantenne nel 1630. La nascita va portata dunque intorno al 1590, anche a detta dell'Orlandi, che aggiunge che morì nel '30 di contagio « con tutta la sua famiglia », ciò che non sarebbe esatto se è vero che il padre si spense tre anni dopo, come assicurano i biografi. Daniele studiò col padre, ma più a lungo con Giulio Cesare Proccaccini. Lavorò moltissimo anche di buon fresco, specialmente nella Certosa di Pavia e — a quanto trovo nelle relative carte ora presso l'Archivio di Stato — anche per decorare il palazzo ducale ora reale di Milano. L'Orlandi lodò giustamente il pittore che si mantenne sempre nobile nel comporre e largo nel modellare, osservando che « con la verità del naturale fece un impasto di buon colore, carnoso, di gran gusto e che tendeva in tutto e per tutto al vero ».

BIBLIOGRAFIA: Opere su citt.

352 **Il battesimo di Gesù** sul Giordano e due angioli recanti le vesti.

Tela: larg. 1,34 — alt. 2,04.
Mandato a Bologna il 26 febbraio 1811 e restituito tre anni dopo.
E' un quadro pieno di dignità nella composizione, largo di modellatura, un po' monotono nel colorito rossiccio prevalente.

Giuseppe Vermiglio.

Secondo alcuni nacque a Torino nel principio del XVII secolo, secondo altri e più attendibilmente ad Alessandria nel 1585 circa, secondo altri ancora, a Milano. Lavorò in Piemonte e in Lombardia. I vecchi biografi ne lodarono troppo « la correzione di disegno, la bellezza di forme, le dolci arie di teste ». Morì dopo il 1635, contrariamente a quanto credettero il Ticozzi e il Lanzi che lessero male la data di un suo quadro della Galleria di Torino già in S. Maria di Castello ad Alessandria.

353 **Il presepio**: il Bambino, nella capanna, adorato dai genitori e dai pastori; fondo di paese.

Segnato sopra un sasso:

EX OPERIB
IOSEPHI VER
MILIJ. 1622.

Tela: larg. 2,50 — alt. 2,30.

Dalla chiesa di S. Maria delle Grazie in Novara, 12 aprile 1808.

ICONOGRAFIA: Inciso da Francesco Clerici per l'opera del Gironi cit.

Gio. Paolo Lomazzo (?).

Il Lomazzo nacque a Milano nel 1538 e imparò l'arte da Giovanni Battista della Cerva. Frescò in diversi luoghi con facilità, ma fu manierato così che ben poco v'è nell'arte sua della buona scuola che mette capo a Gaudenzio Ferrari dal quale qualcuno lo fa provenire. Fu dotto, viaggiò per l'Italia e si piccò di lettere, talchè è noto pel suo « trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura », per la sua « idea del tempio della pittura » e pe' suoi « grotteschi », scritti più utili a consultarsi per le notizie che contengono che pel valore delle sue osservazioni personali, spesso bizzarre e ricercate. Morì nel 1600.

354 **Autoritratto**: il capo è volto in tre quarti con berretto a ricco fermaglio, il capo cinto di alloro, e un ramo di foglie appoggiato alla spalla; nella destra stringe il compasso.

In basso rimangon queste traccie di una scritta non ben definibile:

AVARGNA NABAS VALLIS BREGNI
ET P. PIT.... IS.... (o 15..)

Tela: larg. 0,43 — alt. 0,55.

In Brera nel 1806.

Il Berenson ritiene che questa opera non appartenga al Lomazzo e sia invece della scuola veneziana.

BIBLIOGRAFIA: B. BERENSON (*Gazette des beaux Arts*, 1896, pag. 198).

Giovanni Angelo Borroni.

Il Borroni, nato a Cremona il 3 settembre 1684, fu posto a imparare l'arte successivamente presso Giuseppe Natali, Roberto Lalonge, Angelo Masserotti, poi, secondo altri, a Bologna presso Gian Giuseppe Dal Sole. Lavorò moltissimo specialmente nella città natale e a Milano nel 1772; ebbe un figlio, Vincenzo, anch'esso pittore.

Autoritratto, quasi di fronte, a mezzo busto, con lunga zazzera bianca, il colorito acceso, il viso sorridente. **355**

Ovale su tela: larg. 0,70 — alt. 0,87.
A tergo si legge: *Ritratto del Cavalier Borroni pittore dipinto dal medesimo.*

Filippo Abbiati.

L'Albiati nacque a Milano nel 1640 ed ebbe a maestro il Nuvolone. Lavorò molto a Milano e a Torino, accumulando onori e beni. Morì nel 1715 lasciando diversi scolari.

Autoritratto (?): busto quasi di fronte, con ricco abito a nastri sul collo e sulle maniche, la destra sul petto. **356**

Ovale su tela: larg. 0,65 — alt. 0,87.
Già in Pinacoteca nel 1806 nel « gabinetto dei ritratti dei pittori ».

Giacomo Ceruti.

Giacomo Ceruti milanese fiorì verso la metà del XVIII secolo. I vecchi biografi tacciono sul suo conto e solo si sa che si dedicò preferibilmente ai piccoli soggetti di carattere decorativo e al ritratto.

Gamberi su un piatto, pane, ampolle ecc. **357**

Tela: larg. 0,68 — alt. 0,43.
Consegnato a Brera dalla Direzione generale del Demanio nel luglio 1805.

Frutta. **358**

Tela: larg. 0,59 — alt. 0,43.
Consegnato a Brera dalla Direzione generale del Demanio nel 1805.

Michelangelo da Caravaggio (Amerighi).

L'Amerighi o Morigi, secondo il Baldinucci, nacque a Caravaggio nel milanese nel 1569. Lavorò da prima a Milano, eseguendo diversi ritratti, poi passò a Venezia dove studiò e quindi a Roma ove, presso il cavalier d'Arpino, dipinse ornati, fiori e frutta. Di carattere violento, fu costretto ad abbandonare anche Roma per aver ucciso un amico. Passò a Napoli e poscia a Malta dove fu favorito e ottenne la croce di Malta dal Gran Mastro Vignacourt. « Il Caravaggio, uomo intrattabile e brutale, sfidava tutti a duello, tutti insultava ferocemente » (Ticozzi). A Malta, per aver offeso un cavaliere, fu imprigionato. Fuggì: peregrinò per Siracusa, Mes-

sina e Palermo e vi lavorò. Ritornò a Napoli dove un suo avversario gli sfregiò il viso. Ritornato a Roma, dopo aver supplicato il cardinal Gonzaga di ottenergli aiuto da Paolo V, fu per errore carcerato. « Dopo due giorni posto in libertà, nè ritrovando più la feluca, nè i suoi arnesi, si diede infuriato e come disperato ad un violento cammino, su la costa del mare sotto la sferza del sole in leone, perlocchè assalito da febbre maligna, in pochi giorni malamente morì in età d'anni 40, nel 1609 ». Il Caravaggio fu il capo della scuola naturalistica che reagì contro il manierismo convenzionale che metteva capo ai Carracci. Ebbe seguaci numerosi ed entusiasti anche a Bologna stessa dove Guido Reni, Domenichino e Guercino risentirono del suo stile « con quel gran tignere di macchia, e furbesco, che non lasciava trovare conto del buon contorno ». Ai soggetti sacri medesimi egli impresse tutto il naturalismo e la violenza della sua natura. Pur preferendo i forti contrasti di luce, quasi senza passaggi di chiaroscuri (meno che nelle opere della giovinezza), fu uno de' più vivaci coloristi. Da lui deriva la ricca ed esuberante scuola meridionale che vanta il Ribeira detto lo Spagnoletto, Matteo Preti detto il Cavaliere calabrese, Andrea Vaccaro ecc. A lui mette capo la fantastica produzione di scene di martirii, di santi emaciati e ossuti, di lanzichenecchi e di giuocatori, di scene bizzarre alla luce di lampade; il naturalismo, in una parola, delle scuole pittoriche del XVII secolo.

BIBLIOGRAFIA: Opp. su citt.

359 **Il Nazareno con la Samaritana al pozzo.**

Tela: larg. 1,55 — alt. 2,00.

Dal mercante di dipinti Augusto Luigi Sivry per cambio il 27 maggio 1820.

La composizione presenta nobiltà e forza nell'insieme e specialmente nella figura di Cristo che si volge alla donna in atto di chiederle l'acqua per dissetarsi. Ma tuttavia questa è, per dirla con C. Ricci, « una mediocre e cupa tela » che pur troppo non vale i quadri che furon dati in cambio al Sivry, cioè quattro santi in due tavole ritenuti del Cima che dovevano pure appartenere a un polittico così smembrato, la *Nascita di Gesù* del Palmezzano, una copia del Correggio di un *Ecce Homo* e la delicatissima *Annunciazione* di Carlo Crivelli che è oggi una delle gemme della Galleria Nazionale di Londra! Quest'ultima dalle mani del De Sivry passò nella raccolta Solly, d'onde nel 1847 la rilevò per 8125 lire Mr. Labouchère (lord Taunton) che la presentò nel 1864 alla Galleria di Londra. Il cruccio tuttora vivissimo per quel disgraziato cambio — concesso allora da artisti e valentuomini in piena buona fede — serva a persuadere dell'obbligo dei direttori di pubbliche collezioni di mantenere intatto il patrimonio d'arte trasmesso loro dai predecessori, indipendentemente da consigli di mode o di personali predilezioni.

BIBLIOGRAFIA: G. FRIZZONI (in *Archivio Storico dell'Arte*, 1892, pag. 404 e segg.). — *Catalogue of the pictures in the National Gallery* (Londra, 1901, pag. 43). — C. RICCI, op. cit., pag. 127 e segg. (con tutti i documenti relativi al cambio fatto nel 1820).

Stefano Maria Legnani.

Stefano Maria Legnani — detto il *Legnanino* — nacque a Milano nel 1660; studiò a Bologna il Cignani e a Roma il Maratta. Lavorò molto, a fresco, nelle chiese milanesi e a Genova, a Torino, a Novara. Morì nel 1715.

360 **Autoritratto**, a mezza figura, quasi di fronte, con lunga parrucca bionda, l'ampia veste azzurra e lungo fazzo-

letto bianco al collo: la figura, con tavolozza e pennelli nella sinistra, spira molta vivacità.

Tela: larg. 0,80 — alt. 1,00.

Già in Brera nel 1806 « nel gabinetto dei ritratti dei pittori ».

Francesco Londonio.

Nacque il Londonio in Milano nel 1723 ed ebbe a maestro il Porta. « Acquistò in patria molta celebrità dipingendo soggetti pastorali ed animali, con grande spirito e verità, che lo fecero riguardare in questo genere di pittura tra i migliori artefici dell'età sua ». Incise anche all'acquaforte le sue stesse pitture e morì « compianto dai suoi concittadini, anche per la lepidezza del suo carattere, in età d'anni 60, nel 1783 » (Ticozzi). Diresse la quadreria dell'Accademia di Brera.

Casolare e mandra. **361**

Tela: larg. 0,74 — alt. 0,88.

Dall'Ospedale maggiore di Milano per acquisto nel giugno 1821.

In questa come nelle altre molte opere che la Pinacoteca conserva di questo spontaneo pittore d'animali — opere in gran parte già esistenti nella casa Grianta in via Rugabella, passate in eredità alla Congregazione di Carità e in piccola parte legate dal pittore Carlo Londonio pronipote di Francesco — spira una freschezza e una facilità eccezionali di esecuzione e di intuito da collocarlo fra i migliori pittori del genere. Altri numerosi studi analoghi del Londonio son conservati nelle stanze degli uffici della Pinacoteca. I quadri del Londonio ora a Brera furono venduti dalla Congregazione di Carità nel giugno 1821 per 5400 lire.

Pastorelle sedute e **pecore**, su una collina. **362**

Tela: larg. 1,20 — alt. 1,20.

Aquisto c. s.

Amori rusticani — Fondo di paese. **363**

Tela: larg. 1,20 — alt. 1,85.

Acquisto c. s.

Ercole Procaccini il giovane.

Procaccini Ercole il giovane, figlio di Carlo Antonio, nacque a Milano nel 1596; apprese i principii dell'arte dal padre e dallo zio Giulio Cesare. Fu d'ingegno multiforme; pittore attivo, mantenne a proprie spese quell'Accademia di nudo da cui usciron diversi valenti; fu eccellente suonatore di liuto, si dilettò di caccia, e a Torino, chiamato da quella corte a lavorarvi, si meritò una medaglia e una collana d'oro. Morì, ottantenne, nel 1676.

Gesù Cristo steso in terra, posto sulla croce dagli sgherri che lo stanno legando al legno. **364**

Tela: larg. 2,45 — alt. 2,12.

Dalla gran sala dei senatori nel palazzo ducale di Milano; già in Brera nel 1806.

Pietro Ligari.

Pietro Ligari, di Sondrio Valtellina, nacque nel 1686 e morì nel 1752.

365 **Ritratto di Gervasio padre del pittore**, in busto, leggermente volto a sinistra dello spettatore.

Tela: larg. 0,70 — alt. 0,93.
Dono del pronipote Angelo Ligari di Sondrio, pittore, nel 1874.

366 **Ritratto dell'abate Mottalini**, di fronte, il solo busto.

Tela: larg. 0,53 — alt. 0,71.
Come al n. 365.

Scuola lombarda del sec. XVII.

367 **S. Girolamo**: busto.

Tela: larg. 0,57 — alt. 0,73.

Morazzone (Pier Francesco Mazzuchelli).

Pier Francesco Mazzuchelli, detto il Morazzone dal luogo di nascita in quel di Varese, nacque nel 1571. Studiò da prima, sembra, a Milano, ma, ancor giovane, si recò a Roma d'onde ritornò dopo aver visto le grandi opere pittoriche della città eterna che decisero sulla sua maniera vigorosa e pur facile e sicura. Il cardinal Federico Borromeo lo ebbe caro. Lo volle e gli commise opere anche il Re di Sardegna che lo creò cavaliere. Nel 1626 fu invitato, con vantaggiose condizioni, a frescare la cupola del Duomo di Piacenza, quando lo colse la morte e l'opera fu condotta a termine dal Guercino. Di lui il Torre diceva argutamente che « era assai amatore dell'armi, dilettandosi di guerra, ma faceva prodezze d'Alessandro col pennello, più sapeva incidere di tenerezza i cuori, che di piaghe, quando esponeva suoi quadri al pubblico per essere vagheggiati ».

368 **S. Antonio abate e S. Paolo eremita** seduti, conversando, ai quali dall'alto un corvo porta il pane. Fondo di paese.

Tela: larg. 1,16 — alt. 1,22.
Dalla Galleria Monti dell'Arcivescovado nel 1895.

Francesco Londonio.

369 **Animali** dinnanzi a colline.

Tela: larg. 0,97 — alt. 0,70.
Acquisto nel 1821.

370 **Animali** con colline e alberi.

Tela: larg. 0,96 — alt. 0,70.
Acquisto nel 1821.

371 **Studii di pastori, di case, di animali** ecc.

Piccole tele in tredici cornici.
Acquisto nel 1821.

Giulio Cesare Procaccini.

372 **Adorazione dei Re Magi** — La Vergine sorregge il Bambino che si china verso il vecchio re ch'è coperto di ricco manto; i servi si avvicinano portando doni.

Tela: larg. 2,18 — alt. 3,35.
Era già in Galleria nel 1809 e v'era stato messo levandolo dal Gabinetto dell'Anatomia dell'Accademia. Si trovava nella chiesa di S. Maria del Giardino in Milano.

Pier Francesco Gianoli.

Scolaro di C. Antonio Rossi milanese, il Gianoli nacque a Campertogno in Valsesia verso il 1620 e morì a Milano nel 1690.

373 **Autoritratto**, il solo busto, quasi di fronte, in veste scura, dall'ampio colletto, presso una colonna.

Tela: larg. 0,87 — alt. 1,22.

Crivellone (Angelo Maria Crivelli).

Nato nella seconda metà del XVI secolo « fu in Milano sua patria uno de' più rinomati pittori di quadrupedi e specialmente di pecore, buoi, cavalli e simili » (Ticozzi). Morì a Milano nel 1730 dopo aver insegnato l'arte al figlio Jacopo che si diede a dipinger uccelli e pesci in « ceste e sopra i tavoli a disposizione del cuoco ».

374 **Un cacciatore col fucile**, mezza figura di fronte. Autoritratto in veste di cacciatore.

Tela: larg. 0,80 — alt. 1,20.
Dietro, nel telaio è scritto: *R.º di Crivelli Pit.ᵉ*

Sebastianone.

Alunno del Magnasco detto *Lissandrino*, fiorì nel secolo XVII e appartiene alla scuola lombarda. « Dipinse *bambocciate* grandi al naturale, ritrasse villani, pitocchi, caricature e simili vili soggetti con istile ignobilissimo, ma con molta verità ».

375 **Autoritratto**, di fronte, il solo busto.

Tela: larg. 0,57 — alt. 0,73.
Già in Galleria nel 1806.

Camillo Procaccini.

Primogenito di Ercole il vecchio, nacque in Bologna intorno al 1550. Non contento degli insegnamenti del padre, studiò le opere della scuola romana, del Correggio e del Parmigianino. A Reggio dipinse con grandiosità e freschezza in S. Prospero, a Piacenza lavorò per commissione del duca di Parma, e a lungo e indefessamente a Milano e in Lombardia. A Milano lavorò a decorare le sale del palazzo ducale.

Morì a Milano nel 1627 e fu sepolto in S. Angelo. Se le sue composizioni son qualche volta sovraccariche e pesanti, in varie di esse si nota una sicurezza di concezione degna di nota.

376 **Gesù Bambino adorato** dalla Vergine, da san Giuseppe e dai pastori accorsi.

Tela: larg. 2,18 — alt. 3,25.

Dalla chiesa di S. Maria del Giardino.

Dalla Direzione generale del Demanio il 5 luglio 1805; fu valutato allora, nella « specifica o nota dei quadri » consegnati, L. 600.

ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 11078.

Daniele Crespi.

377 **Ritratto,** vuolsi, **dello scultore Pompeo Leoni** che, in atto di scolpire una grande figura, si volge allo spettatore: è il solo busto, vestito di nero, la fronte ampia, i capelli e la barba nerissimi, l'occhio vivace.

Tavola di noce: larg. 0,49 — alt. 0,69.

Acquisto fatto dall'Accademia dal signor G. Battista Silva il 16 marzo 1833.

Stefano Maria Legnani.

378 **Nozze mistiche di Santa Caterina.**

Nel tergo un cartello in carattere del XVII secolo porta scritto, a penna: « *Il presente quadro fu portato in Lodi nello stato in cui si ritrova dal Sig.re Stefano Maria Legnani autore del d.o quadro la seconda festa di Pasqua dell'anno 1695 che seguì li quattro Aprile di detto anno 1695 e fu datto in dono dal med.mo S.re Legnani al Dott.re Gio. Batta Borsa et acciò si conservi la memoria di regallo sì nobile fattogli da uno suo sì caro Amico il med.mo dottore Borsa vi ha messo la presente annotazione questo dì 5 Aprile 1695* ».

Tela: larg. 0,60 — alt. 0,74.

Ceduto dal dott. Gustavo Frizzoni nel 1901.

Tanzio da Varallo (Antonio d'Enrico).

Nacque in Alagna, nel novarese, intorno al 1574. Studiò le opere di Gaudenzio Ferrari e, venuto a Milano, si fece buon nome per certa sua facilità nel comporre e nel disegnare. A Varallo e a S. Gaudenzio di Novara lasciò le opere sue — di una tavolozza cupa, quasi livida nelle carni ombrate — più notevoli. Morì nel 1644 (?) a Varallo. Anche suo fratello Giovanni Melchiorre fu pittore, benchè modesto.

379 **Ritratto di signora**, a mezza figura, di fronte, con ricca collana sul petto sorretta sulla mano destra, con ricchissimo colletto di fine merletto.

Su un angolo, a destra, si legge:

. . . . . *d'Enrico*

Tela: larg. 0,50 — 0,68.
Dalla Galleria Oggioni (1855).

Cerano (G. B. Crespi).

Questo multiforme artista — architetto, plastico, pittore, letterato — nacque a Cerano nel novarese nel 1557, da una famiglia di modesti artisti. A Roma e a Venezia studiò le opere di quelle grandi scuole Stabilitosi a Milano, studiò lo stile procaccinesco, fu nominato pittore di corte e lavorò nel palazzo ducale, presso il Duomo, con uno stuolo d'altri maestri, come ci assicurano le relative carte oggi presso l'Archivio di Stato. Il cardinale Borromeo lo incaricò della direzione di varie sue vaste imprese e dell'Accademia di pittura da lui fondata. Non senza verità il Ticozzi, facile lodatore benchè abbastanza attendibile biografo degli artisti lombardi, osservava: « conviene però confessare che le sue opere, ricche d'infiniti pregi, hanno tali difetti, che si avrebbe torto di proporre come modelli di imitazione alla gioventù: e forse la scuola milanese deve il manierismo del 17º e 18º secoli alla soverchia stima che si ebbe por il Cerano e per alcun altro manierato pittore ». Morì nel 1633.

380 **Madonna col Figlio inghirlandata dagli angioli**, S. Domenico e santa Caterina alla quale il Bambino pone in capo la corona.

Tela: larg. 2,16 — alt. 2,61.

Dalla chiesa di San Lazzaro in Milano; consegnato a Brera dalla Direzione generale del Demanio nel luglio 1805 e passato il 10 luglio 1809 dalle sale delle Statue in Galleria.

Nonostante il colorito cereo, biaccoso delle sue anemiche figure, prive dei contrasti d'ombre e di luce proprii del Legnani — che pel colorito ha spesso molti rapporti col Cerano — la composizione non manca di dolcezza e di severità. Fu sempre ritenuta per una delle più stimate opere del Cerano.

Iconografia: Inciso da Locatelli d'Alvisopoli per l'opera del Gironi cit. — C. Ricci, op. cit., pag. 17. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14533 A.

Morazzone (Pier Francesco Mazzuchelli) — Cerano (G. B. Crespi) — Giulio Cesare Procaccini.

381 **Il martirio di Santa Ruffina e di Santa Seconda.**

Quadro dipinto dai tre suddetti pittori:

il primo eseguì l'angelo con la palma, il guerriero a cavallo e il manigoldo;

il secondo, la santa Seconda decapitata, l'angelo e il cane;

il terzo, santa Rufina e l'angelo.

Tela: larg. 1,92 — alt. 1,92.
Dalla Galleria Monti all'Arcivescovado passato a Brera 1895.

Così descrisse questo curioso quadro il Torre che lo vide nel palazzo dell'Arcivescovado: « Quella gran tela che siegue fu colorita da tre valorosi nostri Pittori rappresentando il martirio di due Vergini. Il Cerani operò quella che stassi boccone a terra esangue con l'angelo, ed il Giudice frenando generoso destriere ed il cane che sta per lambire il sangue svenato, ma impedito dal detto angelo. Giulio Cesare Procaccini affaticossi intorno all'altra martire pronta a ricevere il colpo fatale assistita da un angelo, ed il Morazzoni ingegnossi d'esprimere in quei due manigoldi l'empietà, con l'angelo in alto, provvisto di palma trionfante ».

E il Bertini, rendendo conto della cessione del quadro a Brera da parte dell'Arcivescovado, lo chiama giustamente « pregevole e curioso » nel tempo stesso. Il contrasto nelle tonalità rivela che l'attribuzione ai tre diversi pittori lombardi è giusta: la parte dovuta al Procaccini è ispirata, calda e le mani della santa, lunghe, affusolate, ricordano quelle della santa Cecilia di questa stessa collezione; quella del Cerano è, al solito, biaccosa, cerea, ma piena di senso drammatico e superiore alle altre. La parte che spetta al Mazzuchelli è meno appariscente anche per l'offuscamento che oggi presenta il secondo piano di questa composizione che è una riprova delle bizzarrie che regnavano, nel seicento, anche nel campo degli artisti.

Bibliografia: C. Torre, *Il ritratto di Milano,* ed. 1674, pag. 393. — S. Lattuada, *Descrizione di Milano,* II, pag. 73. — Sant'Agostini, *Catalogo delle pitture ecc.,* pag. 21. — G. Bartoli, *Notizie delle pitture ecc.,* I, pag. 169. — Cochin, *Voyage d'Italie,* Paris, 1769, I, pag. 44. — G. Bertini, *I sedici quadri del legato Monti (Gallerie Naz. Ital.,* III, 1897, pag. 116).
Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 248. — Fot. Ist. It. Arti Grafiche.

Morazzone (Pier Francesco Mazzuchelli).

382 **Gesù e la Samaritana al pozzo**, in mezze figure.

Tela: larg. 1,51 — alt. 1,13.
Dono del Viceré, 31 gennaio 1812.

Tanzio da Varallo (Antonio d'Enrico).

383 **Ritratto di giovane donna**, con ricco colletto a pizzi, la sinistra sul petto; si crede la moglie del pittore.

Tela: larg. 0,58 — alt. 0,80.
Già in Brera nel 1806.

384 **Ritratto di giovane uomo**, in mezza figura, di fronte, col cappello in mano.

Tela: larg. 0,58 — alt. 0,80.
In Brera nel 1806.

Martirio dei Francescani a Nagasaki nel Giappone. **385**

Tela: larg. 0,80 — alt. 1,15.
Dal Convento delle Grazie di Varallo il 1° giugno 1811.

ICONOGRAFIA: Inciso da L. Bridi per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 108. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Giuseppe Nuvoloni.

Figlio di Panfilo, nacque a Milano nel 1619 e vi morì nel 1703. Studiò col padre e col fratello Carlo Francesco; di quest'ultimo fu più attivo « ed impaziente di tutto ciò che soverchiamente poteva ritardarlo ne' suoi lavori, degradò poco i colori e gettò gagliardissimi scuri » (Ticozzi). Lavorò in Lombardia e nel Veneto.

Autoritratto, di terza, con berrettone e in ricca veste. **386**

Tela: larg. 0,73 — alt. 0,87.
In Brera nel 1806.
Una replica dello stesso ritratto, nello stesso atteggiamento e vestito, si conserva, insieme al disegno a lapis e a colori, presso i signori nob. Fumagalli a Milano (via Brera, 19).

BIBLIOGRAFIA: F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi,* Cremona, 1872, p. 143.

Enea Salmeggia detto Talpino.

Enea Salmeggia, detto *Talpino*, nacque intorno al 1550; studiò a Cremona le opere dei Campi, a Milano quelle dei Procaccini e su tutti del Luini; studiò sul Lotto, come notava il Frizzoni, e, più tardi, a Roma, quelle di Raffaello. La maggior parte delle sue pitture son tuttora in Lombardia. Il Burckhardt ne lodò la maniera ch'egli s'era formata a Roma nello studio amoroso delle composizioni di Raffaello e la idealità e la dolcezza delle figure, come può vedersi in questo stesso quadro di Brera; ma generalmente egli manca di convinzione, di forza e di sentimento corretto nelle figure e di un colorito più trasparente. Morì vecchio nel 1626, lasciando due figli ben avviati nell'arte, Chiara e Francesco.

Madonna col Figlio in gloria e in basso i santi Rocco, Francesco e Sebastiano adoranti. **387**

Segnato in basso:

AENEAS SALMETIA
BERG. F. MDCIII.

Tela: larg. 2,64 — alt. 2,88.
Era già in Brera nel 1809 e prova l'influenza raffaellesca di che parlammo sopra.

Morazzone (Pier Francesco Mazzuchelli).

Madonna col Figlio, incoronata dagli angioli e adorata da S. Domenico. **388**

Bozzetto su tela: larg. 0,30 — alt. 0,42.

Tanto questo, che è il bozzetto della pala d'altare di una delle cappelle della Certosa di Pavia, che il successivo quadro del Morazzone, bellissimi di fattura, caldi di toni, sicuri di tocco, rivelano la virtuosità piacente e garbata di questo artista lombardo.

389 **S. Giorgio.**

Bozzetto su tavola di castagno: larg. 0,27 — alt. 0,35.

I nn. 388 e 389 prima di passare al Magistrato Camerale erano nella Certosa di Pavia; furon trasmessi dal Magistrato Camerale il 17 gennaio 1831.

Cerano (G. B. Crespi).

390 **S. Francesco sana il lebbroso.**

Ovale su tavola di pioppo: larg. 0,26 — alt. 0,41.
Legato Oggioni (1855).

391 **S. Francesco libera il prigioniero.**

Ovale su tavola di pioppo: larg. 0,26 — alt. 0,41.
Legato Oggioni (1855).

Daniele Crespi.

392 **Martirio di S. Stefano.**

Tela: larg. 1,65 — alt. 2,26.
Da Novara, 12 aprile 1808.

Questa grandiosa composizione è della stessa tonalità della *Cena* che porta il n. 403 e forse appartiene alla stessa epoca, come rivela il fare largo, la modellatura sapiente e volutamente curata.

Anche in questo quadro si nota — e più esagerata che altrove — la caratteristica del pittore nelle mani lunghe, dalle dita eccessivamente appuntite e molli che egli tolse al suo maestro, il Procaccino.

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit. — Fot. Brogi 2673.

Andrea Porta.

Nacque a Milano nel 1656; fu scolaro di Cesare Fiori e imitatore del Legnanino e godè credito a' suoi tempi. Nel 1718 viveva ancora. Suo figlio Ferdinando fu pure buon pittore.

393 **Autoritratto**, di fronte, l'occhio scrutatore, la fronte ampia; regge la tavolozza nella sinistra.

Tela: larg. 0,70 — alt. 0,95.

Dopo il 1881, figurava, a Brera, nel « gabinetto dei ritratti dei pittori ».

Francesco (del) Cairo.

Francesco del Cairo, detto il cavalier Del Cairo, nacque nel contado di Varese nel 1598 e apprese l'arte dal Morazzone. Vittorio Amedeo di Savoja gli commise lavori, lo pensionò poi e lo creò cavaliere di S. Maurizio. A Roma e a Venezia studiò i capolavori dei vecchi maestri temperando la sua maniera con più castigato disegno. Morì, nella ricchezza, nel 1674.

Ritratto di Fulvio Testi, a mezza figura, che si volge indietro in posa vivacissima, appoggiando il braccio a una sedia. **394**

Tela: larg. 0,73 — alt. 0,95.

Già in Galleria nel 1806.

Era creduto il ritratto del pittore Luigi Scaramuccia, l'autore del libro *Finezze dei pennelli italiani.* Oggi lo si ritiene preferibilmente il ritratto del poeta Fulvio Testi per la sua somiglianza con quello della Galleria Corsini a Roma. Chi lo credette rappresentare Luigi Scaramuccia fu il Bossi, il quale a sua scusa osserva che è lo stesso ritratto che Giuseppe Fiore disegnò e G. B. Bonaccina incise per metterlo in fronte appunto al libro dello Scaramuccia. Ma in tal caso sbagliarono tutti e tre.

Zoppo da Lugano (Discepoli G. B.).

Nacque nel 1590 e frequentò a Milano la scuola del Procaccino, poi studiò altri maestri specialmente veneziani. Morì nel 1660. Il Lanzi lo ritenne, eccessivamente, « uno de' coloritori più veri, più forti, più sugosi del suo tempo ».

Il Bambino, sorretto dalla Vergine vestita di un manto azzurro, adorato dai Magi. **395**

Tela: larg. 1,80 — alt. 3,75.

Dalla chiesa di S. Marcellino in Milano, 1809.

Il Ticozzi, che vide già il quadro a Brera, attribuendolo allo Zoppo scriveva: « Nella reale Pinacoteca di Milano vedesi un' Adorazione dei Magi che non perde al confronto de' vicini quadri del Nuvolone e di Guercino da Cento ». Oggi il quadro è, più naturalmente, fra i dipinti dei maestri contemporanei lombardi e difficilmente si consentirebbe nell'elogio del vecchio biografo. Il quadro, lezioso, slavato e di modellatura fiacca, non manca tuttavia di un certo garbo. Il pittore può esser meglio conosciuto dai suoi quadri di Como.

ICONOGRAFIA: Inciso dal Giberti per l'opera del Gironi cit.

Panfilo (Carlo Francesco Nuvoloni).

Di antica e nobile famiglia cremonese e figlio di Panfilo Nuvolone, e detto anch'esso Panfilo, nacque in Cremona nel 1608. Studiò le opere del padre — che aveva avuto a Milano uno studio frequentatissimo — e quelle dei Procaccini, specialmente di Giulio Cesare. Il Grasselli assicura che « innamoratosi del fare di Guido Renì, prese a studiarne le opere con tanto amore, che in breve ottenne il soprannome di *Guido della Lombardia* ». Trovo che nel 1631 e nel 1641 eseguiva al-

cuni lavori di decorazione nel palazzo ducale di Milano. Nel 1648 lavorò alla Certosa di Pavia, e l'anno dopo — già valente ritrattista — ritrasse a Milano la regina di Spagna. Lasciò dipinti specialmente a Milano, a Como, a Piacenza. Morì, secondo il Grasselli, nel 1661, secondo il Ticozzi, che forse confuse col padre, nel 1651, secondo altri intorno al 1665.

396 **Madonna e i Santi Francesco e Antonio da Padova.**
Tavola di noce: larg. 0,21 — alt. 0,31.
Dai Padri Cappuccini di Porta Orientale, 9 gennaio 1811.

397 **Agar nel deserto** con l'angelo.
Tavola di noce: larg. 0,32 — alt. 0,36.

398 **La famiglia del pittore Panfilo Nuvoloni**; i personaggi son raffigurati, in mezze figure, in diversi atteggiamenti; la maggior parte in atto di suonare.
Tela: larg. 1,80 — alt. 1,26.
Già in Brera nel 1806.
Nel vecchio inventario il quadro era così indicato: *Una famiglia di virtuosi*. Ma il Gironi, nel 1812, precisò trattarsi della famiglia del pittore, il quale in questo quadro ha saputo essere anche corretto disegnatore e abbastanza incisivo nella riproduzione del vero.

ICONOGRAFIA: Inciso da L. Bridi per l'opera del Gironi cit. — Fot. Anderson 11249, Brogi 2072.

399 **L'Annunciazione,** fra le nubi.
Tela: larg. 2,10 — alt. 0,45.
Dai Cappuccini di Porta Orientale in Milano, 9 gennaio 1811.
Al quadro nuoce l'eccessiva larghezza che poco si presta al soggetto; in questo dipinto, più che negli altri, del Nuvolone, i contorni si perdono nelle mezze tinte: specialmente le estremità, a pena segnate a pennellate vivaci, mancano della consistenza del disegno e svaniscono nelle lor tinte rosse come lingue di fuoco.

400 **La Vergine Assunta** e in basso gli Apostoli rivolti a lei, in mosse vivaci.
Tela: larg. 2,10 — alt. 3,10.
Dalla chiesa di S. Maria del Lentasio in Milano (1805).
Passò poi dalle sale delle statue in Galleria il 13 luglio 1809; in una stima fatta nel 1805 il quadro fu valutato 300 lire.

ICONOGRAFIA: Inciso dal Locatelli per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 24. — Fot. Brogi 2698.

Bustino (Benedetto Crespi).

Benedetto Crespi, detto il *Bustino* perchè originario di Busto Arsizio, lavorò in Como nella prima metà del XVII secolo e seguì la maniera del Morazzone. Di lui i vecchi biografi non raccolser notizie. Si sa tuttavia che ebbe un figlio, Antonio Maria, detto pur Bustino pittore, il quale, non essendosi ammogliato, lasciò tutto il suo in legati pii, e i dipinti e i disegni allo scolaro Pietro Bianchi.

La Circoncisione, con numerosi personaggi intenti alla sacra funzione. **401**

Tela: larg. 1,63 — alt. 2,28.
Già in Brera nel 1806.

La composizione è animata e vivace, il disegno è corretto, ma l'opera non si solleva da quel livello in cui l'arte lombarda si trovava in quel periodo. La figura della Vergine è debole: l'insieme è un po' tetro e di poca luminosità, benchè il Gironi notasse che in questo quadro « il chiaroscuro trattato con arte produce molto effetto ».

Un primo pensiero per questo quadro, con notevoli varianti in alcuni personaggi assistenti alla scena, è in un disegno della collezione comunale nel Castello Sforzesco di Milano.

Daniele Crespi.

La Vergine, in manto rosso, **col Figlio, S. Francesco, S. Carlo Borromeo** e l'offerente che è raffigurato in basso e del quale si vede la sola testa. **402**

Tela: larg. 1,35 — alt. 1,95.
Da Pavia, il 16 febbraio 1809.

Il dipinto è della stessa tonalità del *Cenacolo* (n. 403); è ben concepito, ma gli nuoce solo il tipo un po' adulto del Bambino.

ICONOGRAFIA: Inciso da L. Bridi per l'opera del Gironi cit.

Cenacolo — Intorno alla tavola, vista di scorcio, son disposti gli Apostoli; nel fondo il Redentore, dietro il quale si apre una finestra. **403**

Tela: larg. 2,10 — alt. 3,20.

Dalla chiesa delle Benedettine di S. Pietro di Brugora presso Agliate in Brianza. Dalla Direzione generale del Demanio il 5 luglio 1805; fu valutato allora, « nella specifica dei quadri » consegnati, L. 1500.

Lo schizzo a penna presso il pittore sig. Cressini di Milano sembrò al Marazza aver servito per questo quadro di Brera, mentre deriva piuttosto dalla *Cena* di Gaudenzio Ferrari nella chiesa della Passione in Milano.

BIBLIOGRAFIA: A. MARAZZA, *I Cenacoli di Gaudenzio Ferrari* (in *Archivio Stor. dell'Arte*, 1892, pag. 174). — J. BURCKARDT, *Erinnerungen aus Rubens*, Basel, 1898.

ICONOGRAFIA: A. MARAZZA, *I Cenacoli di Gaudenzio Ferrari* (in *Archivio Stor. dell'Arte*, 1892, pag. 174). — C. RICCI, op. cit., pag. 23. — Fot. Brogi 2691.

Ritratto del senatore Formento, di profilo, con ampio colletto bianco, coi baffi e il pizzo brizzolati. **404**

Tavola di noce: larg. 0,33 — alt. 0,43.
Già in Brera nel 1806.
Dalla Galleria dell'Accademia il 19 giugno 1813.
A tergo si legge: *S. Formento.*

405 **Ritratto d'uomo,** la sola testa, di terza, brizzolato.

Tavola di tiglio: larg. 0,30 — alt. 0,40.

Dono del conte Stefano Stampa (1879). — Il donatore supponeva che figurasse lo storico Ripamonti.

406 **Ritratto d'uomo**: è un viso cadaverico, con ampio colletto.

Tela: larg. 0,32 — alt. 0,40.

Già in Galleria nel 1806.

Sembra un abbozzo dal vero e l'esecuzione si avvicina in modo singolare al *ritratto di frate morto* che porta il n. 415 già attribuito al Velasquez ed ora a Daniele Crespi; v' è lo stesso modo di pennelleggiare a tratti squadrati e l'identica tavolozza.

407 **I Santi Pietro e Paolo,** a mezze figure, in atto di discutere vivacemente sul libro.

Tela: larg. 0,55 — alt. 0,45.

Legato del marchese Massimiliano Stampa-Soncino (1876).

408 **Gesù condotto al Calvario** dai manigoldi cade sotto la croce e si volge mestamente alle pie donne che lo seguono.

Tela: larg. 2,38 — alt. 2,07.

Dal palazzo ducale di Milano (1806).

La composizione, vivace di colorito, di effetto sicuro nel contrasto fra la vigoria della figura del manigoldo e il dolore di Maria, è superiore alle altre del maestro di questa stessa collezione e prova a sufficienza il valore di questo artista che aveva lavorato insieme a molti altri a decorare il palazzo ducale di Milano da cui appunto il quadro proviene.

BIBLIOGRAFIA: A. VENTURI, *La Galleria Crespi*, pag. 285.
ICONOGRAFIA: Inciso da L. Bridi per l'opera del Gironi cit.

Fra Galgario (Vittore Ghislandi).

Vittore Ghislandi, poi fra Galgario, secondo alcuni *frate Paolotto,* nacque a Bergamo nel 1655; apprese l'arte dal padre Domenico e dal Bombelli, studiò le opere di Tiziano e fu valente nel far ritratti cui impresse originalità e vigoria. Morì nel 1733 o, per altri, nel 1743.

409 **Ritratti di due uomini,** in mezza figura, in atto di osservare lo spettatore (copia?).

Tela: larg. 0,62 — alt. 0,75.

410 **Ritratto d'un pittore,** quasi di fronte.

Tela: larg. 0,60 — alt. 0,75.

Era a Brera, dopo il 1811, nel « gabinetto dei ritratti di pittori ».

Francesco del Cairo.

Autoritratto, quasi di fronte, a mezza figura. **411**

Tela: larg. 0,50 — alt. 0,63.
Dono di Giuseppe Longhi (1805).

Giacomo Cerutti.

Ritratto d'uomo, il solo busto, di terza, in corpetto e papalina bianca. **412**

Tela: larg. 0,53 — alt. 0,72.
Dalla Galleria dell'Accademia, 9 luglio 1813.

Autoritratto di fronte, con la tavolozza nella sinistra e il berrettone sul capo. **413**

Tela: larg. 0,57 — alt. 0,70.
Dato in dono da Giuseppe Bossi nel 1806.

Andrea Lanzani.

Nacque a Milano, sembra nel 1630: fu allievo dello Scaramuccia, che aveva appreso l'arte dal Reni, poi scolaro del Maratta a Roma. A Milano lavorò, poi, anche pel Duomo. Andò in Germania, dove ebbe il titolo di cavaliere e, alla sua morte nel 1712, onorata sepoltura.

Autoritratto, in mezza figura, quasi di fronte, con berretto nero sul capo. **414**

Tela ottagonale, in cornice dell'epoca: larg. 0,65 — larg. 0,80.
Dono del cav. Achille Cantoni (1900).
Il sig. cav. Pietro Agosteo (Piazza Vittoria, 1, Milano) possiede una copia dell'autoritratto del Lanzani, su rame, un quarto del vero, che porta scritto a tergo: « *Ritratto del Caval.re Andrea Lanzani famoso pittore milanese dipinto da un suo scolare e ritoccato da lui med.o l'anno 1705 in Vienna* ».

Daniele Crespi (?).

La testa di un frate morto. **415**

Tavola ovale di castagno: larg. 0,40 — alt. 0,52.
Già attribuito al Velasquez. — Ceduto dal prof. Longhi nel 1816.
A tergo è scritto, a penna, in caratteri moderni: « *Diego Velasquez. Ritratto del P. Simone de Roxas* ».
Quest'opera, rapidamente eseguita dal vero, attribuita per un pezzo al Velasquez, gli fu tolta e giustamente da Carlo Justi « il primo conoscitore delle opere di D. Velasquez » per dirla col Frizzoni, il quale, notando come quel critico propendesse ad attribuire questo ritratto a

Daniele Crespi (e il confronto con gli stessi ritratti di Brera e con lo stesso modo di pennelleggiare di quello al n. 406 anch'esso poco più che abbozzato autorizza l'attuale proposto battesimo), aggiungeva che questo quadro ha « certa bravura pel suo tocco franco e sicuro e l'effetto da impressionare, massime il popolino; ma è cosa volgare in sè e priva affatto della distinta trasparenza e lucentezza della tavolozza del massimo fra gli artisti della Spagna ».

BIBLIOGRAFIA: C. JUSTI, *Diego Velasquez und sein Zeithundert,* 1888, II, pag. 83. — G. FRIZZONI *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1893, fasc. 2). — MANUEL MESONERO ROMANOS, *Velasquez fuera del Museo del Prado,* Madrid, 1899, pag. 267.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 203. — Fot. Alinari 14596, Anderson 11098, Brogi 7018. Fot. Montabone.

Carlo Cornara.

Nacque a Milano nel 1605 e morì nel 1673. Fu scolaro di Camillo Procaccino, secondo il Ticozzi, ma studiò anche le opere di Giulio Cesare Procaccini e riuscì « dilicatissimo pittore », secondo l'Orlandi. Fu anche miniatore. Ebbe una figlia che finì varie opere lasciate incompiute dal padre.

753 **La Maddalena**, in mezza figura, col vaso degli unguenti, volta di profilo.

Tela: larg. 0,49 — alt. 0,61.
Dono del prof. Giulio Carotti nel dicembre del 1906.

Nelle sale XVII e XVIII son disposti, sotto vetrine, i migliori disegni antichi della collezione di Brera, raggruppati per scuole; per evitare una ripetizione, rimandiamo al catalogo dei più notevoli che è stato pubblicato a parte (F. MALAGUZZI VALERI, *I disegni della R. Pinacoteca di Brera*, Milano, Alfieri e Lacroix, con 94 tavole. Se ne sta preparando una seconda edizione più completa). Poichè questa parte non può dirsi ancor definitivamente sistemata, nella prospettiva di nuovi acquisti e doni che permettano una ulteriore selezione degli esemplari esposti, ci limitiamo qui ad accennare che nella sala XVII son notevoli quelli del Piazzetta, del Primaticcio, dei Carracci, del Guercino, di Simone Cantarini da Pesaro, di Gaudenzio Ferrari, di Giulio Campi, del Malosso, di Luca Cambiaso, del Barocci, di Pietro Berettini da Cortona, di Salvator Rosa; nella sala XVIII è disposta la ricca collezione data in deposito dal dott. Gustavo Frizzoni, nella quale son disegni del Parmigianino, di Antonio Pollajolo, di Raffaello, di Pierin del Vaga, di Giulio Romano, del Dürer (?), di Luca Cranach, del Callot, di Van Ostade, del Moucheron, ecc.

SALA XIX

Scuole Emiliane

Jacopino e Bartolomeo Maineri da Reggio Emilia (?).

Questi due artisti appartengono a una famiglia di pittori proveniente da Bologna, della quale un ramo si trapiantò a Parma e un altro a Reggio Emilia.

Di Jacopino e Bartolomeo si sa che nel 1461 a Reggio avevan dipinto « la camera dove sta Misser el Masaro ».

L'anno dopo Jacopo aveva rappresentata la figura di San Prospero protettore della città con le imprese cittadine nel *bravio* che si dava in premio alle corse: un lavoro uguale ripetè nel 1465. Ma di tutto ciò non rimane nulla.

Di qualche altro artista di quella famiglia v'è ricordo nelle carte degli archivi emiliani. Ma sembra che si trattasse di modesti pittori chiamati a decorar stanze con stemmi e fregi, a dipinger stendardi, tube e pennoni per le pubbliche feste.

Qualche altro dipinto presenta affinità col quadro di Brera firmato da quei due pittori: una tavola a forma di predella con due file di santi e gli arcangeli Michele e Gabriele nel Museo di Reggio; e gli affreschi apparsi in una cappella di proprietà del signor Delfino Parodi presso Correggio segnati: 149... DIE XI MARCIJ. Ma il dipinto di Brera dovrebbe esser stato eseguito prima di quell'epoca.

In tutte queste opere gli esecutori si rivelano ritardatari in confronto all'arte trionfante nel loro tempo e ancor pieni delle forme e delle tradizioni giottesche. Quando si confronti il quadro di Brera con le opere eseguite, intorno a quella stessa epoca, dal Caprioli pel battistero di Reggio (1497) e da Lazzaro Grimaldi del quale si conserva un quadro nella collezione Richard Kaufmann di Berlino si deve concludere che più che l'ambiente reggiano, soggetto in quell'epoca come le vicine città dell'Emilia all'influsso della scuola ferrarese, era l'arte dei Maineri che rappresentava un caso di eccezionale ritardo nella parabola artistica della regione.

BIBLIOGRAFIA: G. CAMPORI, *Gli artisti... degli stati estensi,* Modena, 1855. — G. B. VENTURI, *Notizie di artisti reggiani non ricordati dal Tiraboschi.* — A. VENTURI *(Arch. Stor. dell'Arte,* I, fasc. III; II, fasc. I). — F. MALAGUZZI VALERI, in *Arch. Stor. dell'Arte,* IV, fasc. V, in *Notizie di artisti reggiani,* Reggio Emilia, 1892 e in *Rassegna d'Arte,* ottobre 1903, *La pittura reggiana nel quattrocento.*

416

Polittico in tre parti e in due zone con la **Crocifissione, l'Annunciazione, la Visione di San Gioachino** e molti Santi entro altrettante caselle gotiche a fondo dorato.

Tavola di tiglio in tre pezzi uniti, a mo' di trittico, con cerniere di ferro, molto guasta, specialmente in basso, per effetto del fuoco: larg. 0,92 — alt 0,67.

Segnato in lettere gotiche:

·HANC TABVLA FECERVT BATOLOMEV ET IACOPIN VOREGIO·

Legato del dott. Luciano Aragona che trovò il dipinto in casa di poveri contadini nel parmense (1889).

L'opera è modestissima, tenuto conto dell'epoca avanzata in cui i Maineri lavoravano, anche ammesso che possa trattarsi di lavoro giovanile anteriore alle pitture che i Maineri eseguirono nel 1460 a Reggio. Ad ogni modo convien tener presente che dev'esser loro attribuita in via dubitativa e unicamente pel fatto che non si conoscono altri pittori a Reggio, anche nel XIV secolo, che portassero i nomi segnati in questa tavola. Se veramente appartiene ai Maineri, il ritardo nella tecnica e nella stessa rappresentazione dei costumi potrebbe trovare una sufficiente spiegazione nel ripetersi di formule precedenti riprodotte e copiate — su esempi anteriori — a Reggio, come in altri piccoli centri, dai maestri minori.

BIBLIOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI (in *Rass. d'Arte,* ottobre 1903, p. 146).

Filippo Mazzola.

Nacque a Parma nel 1460 circa, da una famiglia d'artisti e fu padre al *Parmigianino.* La sua prima opera conosciuta è del 1491. Francesco Tacconi cremonese gli apprese l'arte, e la moglie del maestro, rimasta vedova, adottò il pittore parmigiano e sua moglie, i quali però si mostrarono così poco meritevoli del favore che nel 1494 la Tacconi annullò ogni atto di donazione. Il Mazzola forse non rimase estraneo all'influenza dell'arte dei Bellini e della scuola di Padova (note indirettamente a Parma da quando Cristoforo Caselli dei Temperelli era ritornato da Venezia, dove aveva lavorato con Gio. Bellini), benchè sostanzialmente continuasse l'arte derivata dai cremonesi. Eseguì lavori per San Domenico di Cremona e per la collegiata di Cortemaggiore, oltre, naturalmente, che per diversi committenti privati. Nell'esecuzione meticolosa, oggettiva dei ritratti fu maggiore che nei quadri di composizione: il Frizzoni vede una imitazione da Antonello nella fermezza della modellatura dei visi e nella foggia del cartellino applicato al parapetto in diversi suoi ritratti. Morì di pestilenza nel 1505 e lavorò fino agli ultimi anni.

BIBLIOGRAFIA: C. RICCI, *R. Museo di Napoli, Filippo Mazzola,* Trani, 1898 e in *Napoli nobilissima,* VII, fasc. I.

417 **Ritratto d'uomo,** su fondo verdognolo, di due terzi, a mezzo busto, gli occhi fissi dinnanzi a sè, i capelli biondo-rossicci, il berrettone nero sul capo, vestito di manto scuro orlato di pelo. In basso, in un orlo a mo' di davanzale, è un' insegna religiosa (?), un giglio fra due rami fioriti.

Segnato in un cartellino in basso:

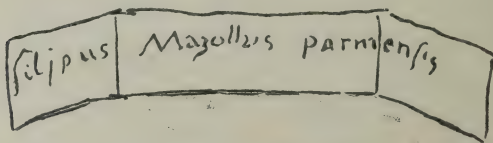



Tavola di pioppo: larg. 0,28 — alt. 0,44.

Legato dal card. Monti all'Arcivescovado nel 1650 e scelto per Brera l'11 aprile 1811 dalla Galleria arcivescovile di Milano.

E' un ritratto di una incisività così grande da ricordare le cose più diligenti e oggettive della scuola tedesca se, oltre la firma autentica, il sentimento della vita, il tono verde cupo del fondo che richiama la tinta cara al Mazzola, non rivelassero l'artista italiano. Il ritratto ha l'incisività di altri del Mazzola, fra cui uno nella raccolta Borromeo a Milano e, come quest'ultimo, sembra rivelare che il pittore parmigiano, come non rimase estraneo all'arte dei Bellini, vide e studiò anche i ritratti di Antonello da Messina quando questi si trovava a Venezia.

BIBLIOGRAFIA: C. RICCI, *Filippo Mazzola* (in *Napoli nobilissima,* vol. VII, fasc. I).

ICONOGRAFIA: C. RICCI, opera cit., pag. 151. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14641, Brogi 11670.

Correggio (Copie).

Sposalizio di Santa Caterina. **418**

Tavola di noce: larg. 0,25 — alt. 0,31.

Lascito del rag. Adolfo Riva (1901).

L'originale si conserva nel R. Museo di Napoli.

ICONOGRAFIA: Inciso da Georg Jacob, Felsing 1831.

Madonna « della Cesta ». **419**

Tavola di pioppo: larg. 0,28 — alt. 0,37.

Donata da Gaudenzio de Pagave nel 1839.

L'originale si conserva nella Galleria Nazionale di Londra.

ICONOGRAFIA: Inciso da Pietro Bonato.

420 **La Madonna « d'Albinea »** — La Vergine col Bambino seduta sotto un albero fra le sante Lucia e Maria Maddalena che le si volgon in atto di adorazione, piegando il ginocchio. Nel fondo un paese degradante verso il piano.

Segnato in copia da un lato, in fondo:

ANTONIVS LAETVS FACIEBAT

Tela: larg. 1,50 — alt. 1,60.

Da Montalto, Collegio in Bologna, 1811.

L'originale, che si trovava ad Albinea, nelle prime colline presso Reggio Emilia, è andato smarrito.

E' questa una copia del quadro di Albinea che il Correggio eseguì, intermediario il conte Alessandro Malaguzzi che ne era stato pregato dall'arciprete di quella villa con lettera 12 maggio 1517. — Ad Albinea ne rimane una copia (?) annerita.

Una carta antica dell'arcipretura di Albinea assicurava che nel 1647 il duca Francesco I volle avere l'ancona di quell'altar maggiore « per esser questa una delle opere stimate del famoso pittore Antonio Correggio ». Nonostante le opposizioni, il quadro fu levato e portato al Duca a Modena, in compenso di che egli assolse la comunità di Albinea da certi debiti.

BIBLIOGRAFIA: *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi,* Vol. I, Modena, 1863, pag. 112. — C. RICCI, *Antonio Allegri da Correggio,* Berlino, 1887, pag. 139 e segg.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, *Il Correggio,* pag. 136. — SELVYN BRINTON, *Correggio,* Londra, 1900, pag. 137.

Lorenzo Sabbatini.

Nacque a Bologna nel 1530 circa, per altri nel 1533, e fu detto anche *Lorenzino da Bologna.* Secondo il Vasari, che lo chiamò « pittore eccellente », il Primaticcio l'avrebbe portato seco in Francia « se non fusse stato carico di moglie e molti figli »; si sa che nel 1566 lavorò per l'apparato per le nozze della regina Giovanna d'Austria. Papa Gregorio XIII, suo concittadino, l'ebbe caro e gli commise le istorie di S. Paolo per la cappella Paolina e il trionfo della Fede per la sala Regia. Per fortuna non eseguì anche l'ordine di distruggere i nudi di Michelangelo e il Giudizio Universale della cappella Sistina. Questo tardo imitatore di Raffaello, piacente, ma poco profondo, sobrio spesso e rispettoso dell'arte, morì nel 1577 a Roma.

421 **Madonna col Figlio** che si sporge verso S. Margherita, la quale, in ricco manto giallo foderato di pelliccia, gli si inginocchia dinnanzi. S. Girolamo, S. Agostino e un angelo completano il gruppo. Nel fondo, un po' cupo, si stende un paese.

Tavola di pioppo: larg. 1,42 — alt. 2,20.

Copia del quadro del Parmigianino che si conserva nella R. Pinacoteca di Bologna.

Ceduto nel marzo del 1821 all'Accademia dal sig. Giuseppe Alessandro Broili, come opera del Parmigianino e stimato L. 10.000; il Broili ne ebbe in compenso L. 4000 e un dipinto dell'Albani raffigurante lo *Sposalizio della Vergine.*

ICONOGRAFIA: Inciso dal Rosaspina. — C. RICCI, op. cit., pagg. 141 e 142 e documenti ivi.

Mazzola (Girolamo Bedoli).

Girolamo, della famiglia Bedoli o Bedolli o Bedulli — originaria da Bedulla in quel di Viadana nel cremonese — nacque nel 1500 circa e nel 1529 sposò Caterina Elena figlia di Pier Ilario Mazzola, dalla quale ebbe ben otto figli, fra i quali Alessandro, pur pittore. Il Mazzola fu attivissimo e le sue opere, specialmente a Parma, sono numerose. Si formò una maniera abbastanza originale nella composizione, nei tipi, nel colorito diafano e delicato, benchè qualche volta troppo debole per l'abuso di lievi tinte cangianti che ricordano la madreperla, sebbene studiasse le opere di Correggio e del Parmigianino, il quale ultimo gli fu ben superiore, se non nella sicurezza del disegno, nel sentimento che non confina, come nel Mazzola, con la leziosità. Morì nel 1569.

Ritratto di un monaco, in tonaca bianca e cappuccio nero, in aspetto di S. Benedetto, col Crocifisso dinnanzi a uno scrittoio con libri, penna e calamaio. **422**

Tavola di pioppo: larg. 0,78 — alt. 1,05.

Il colorito bronzato del viso contrasta con le mani ossute e lunghe come in altre opere del maestro parmigiano. Il quadro, che un tempo era attribuito alla scuola del Figini, è fra i più finiti e diligenti del pittore anche nei più modesti particolari. « V'è lo stesso colore denso sulla bianca tunica — nota il Toesca che ne precisò la paternità artistica — che ha pieghe sottili e ondeggianti segnate con pennellate chiare sopra un fondo oleoso come nel trittico di Parma e nel quadro di Bergamo (*una morta*, già dato al Correggio); si direbbe quasi che quest'ultimo abbia ispirato il pittore ad immaginare la figura del monaco dal volto emaciato, cadaverico, toccato di una bianca pennellata sulla fronte, scuro nelle orbite, dal quale sembra che stia per spirare l'ultimo alito della vita ».

Bibliografia: P. Toesca, *Ricordi di un viaggio in Italia* (ne *L'Arte*, 1903, pag. 250).

Iconografia: P. Toesca (ne *L'Arte*, 1903, pag. 250). — Fot. Anderson 12719, Dubray 183.

Michelangelo Anselmi.

Nacque in Lucca nel 1494 da Antonio parmigiano, allora in esilio. Passò a Siena nel 1500 con la famiglia e vi studiò le opere del Sodoma; fu detto anche, per quella permanenza, Michelangelo *senese*. Intorno al 1558 andò a Parma e sposò Ippolita Gaibazzi. Fu attivissimo, così che a Parma molte chiese conservan opere sue a fresco o su tela. Nel 1538-39 frescò la cappella della Concezione nella chiesa principale di Busseto. Intorno al 1514 sembra ch'egli fosse tornato a Siena, come proverebbero e una sua supplica di quell'anno diretta alla Signoria di quella città e una lacuna, in quel periodo, nei molti documenti parmensi che lo riguardano. Morì in Parma nel 1544 (per altri nel 1554). Le sue opere, spesso piacenti, animate, calde e luminose di toni, se non sempre corrette di disegno e misurate nella composizione, provano il suo studio diligente del Correggio.

San Gerolamo, all'ingresso di una caverna, avvolto da un drappo rosso, seduto, si volge a **Santa Caterina** che si avanza con la ruota del martirio e con la palma. Nello sfondo si stende un paese a collinette. **423**

Tela: larg. 1,10 — alt. 1,55.

Venduto a Brera il 4 novembre 1901 dal sig. Luigi Morganti.

Iconografia: Fot. Brogi 14483.

Bartolomeo Schedoni.

Nacque a Modena intorno al 1570. Nel 1604 dipingeva nella sala del maggior consiglio a Modena; poi lavorò a Roma pel duca Ranuccio Farnese. Studiò le opere del Correggio, ma subì, come tanti altri allora, l'influenza della scuola bolognese e più specialmente di Giulio Cesare Amidano. Fu ammiratissimo dai contemporanei e il suo stile fu detto dal cav. Marino e dal Padre Resta « tremendo ». Benchè piut-

tosto decoratore che sapiente compositore, è fra i più facili e geniali maestri della regione emiliana di quel tempo. Morì nel 1615 e varie sue opere passarono da Parma a Napoli nel 1734.

BIBLIOGRAFIA: L. VEDRIANI, *Raccolta de' pittori modenesi ecc.*, Modena, 1662. — G. TIRABOSCHI, *Notizie de' pittori ecc. degli stati del duca di Modena*, Modena, 1786.

424 **La Vergine**, in veste rossa, sorregge il Figlio nudo, con S. Giovanni e S. Francesco.

Tavola di noce: larg. 0,38 — alt. 0,45.

Legato dal cardinal Monti all'Arcivescovado nel 1650 e portato a Brera nell'aprile del 1811.

Scuola dello Schedoni.

425 **S. Giovannino** con altri putti.

Tavola di pioppo: larg. 1,18 — alt. 0,29.

426 **Madonna**, in veste rossa, adorante il Bambino steso in terra.

Tela esagonale: larg. 0,50 — alt. 0,75.
Dalla chiesa di S. Gottardo in Bergamo (1811).

Scuola dell'alta Italia.

724 **Madonna col Bambino.**

Tavola di pioppo: larg. 0,37 — alt. 0,42.
Dono del sig. Casimiro Sipriot (1904).

Questo quadretto, di modesto pittore, sembrò ad alcuni potersi avvicinare alla maniera di Ercole Grandi o, in genere, alla scuola ferrarese dell'inizio del XVI secolo. Ma non vi mancan invece reminiscenze con la maniera cremonese e più propriamente della scuola del Boccaccino.

SALA XX

Scuola bolognese-ferrarese

dei secoli XV-XVI.

Correggio (Antonio Allegri).

Antonio Allegri, detto, dal luogo di nascita nel reggiano, il *Correggio,* nacque, sembra, nel 1494. Molte notizie fantastiche si son narrate sulla sua giovinezza e sulla sua educazione artistica: si arrivò perfino a farne uno scolaro del Francia. Nella famiglia e nell'ambiente del giovane Allegri non mancavano ad ogni modo artisti e tendenze artistiche: suo zio Lorenzo Allegri era pittore, benchè modesto, e potè avergli appreso almeno i primi rudimenti del disegno. I signori di Correggio lo mandarono a Mantova, dove potè studiare le opere del Mantegna, del Costa, del Dosso. Le sue opere giovanili e principalmente la gran pala d'altare eseguita nel 1514 per la chiesa di S. Francesco in Correggio, oggi nella Galleria di Dresda, rivelano anche motivi e forme mantegnesche. Nel periodo successivo, del 1516-17, il giovane pittore accenna a maggior libertà e originalità di forme; que' suoi lavori « caldi di tinte dossesche e imbarazzati nell'espressione », com'ebbe a chiamarli C. Ricci, precedono l'affermazione sicura e potente della sua grande personalità artistica che si inizia, al tempo del suo arrivo a Parma, con la decorazione di una vôlta di una camera nel monastero di S. Paolo, in cui gli ornati di fitta verdura ricordano ancora un motivo mantegnesco e dove tutte le grazie della mitologia segnano il trionfo della Rinascenza fin nelle stanze di un monastero, auspice la colta badessa Giovanna da Piacenza. Ritornato in patria, eseguì alcuni quadri; nel 1520-24 decorava, ancora a Parma, la cupola, il catino dell'abside (abbattuto nel 1587), la lunetta del S. Giovanni ed eseguiva due quadri ad olio in S. Giovanni Evangelista. Nel 1526 intraprendeva la decorazione della cupola di quella Cattedrale, nella quale svolse la glorificazione della Vergine assunta in cielo fra un turbine di santi e d'angioli: opera meravigliosa che tuttavia allora non fu compresa da tutti e provocò aspre critiche e sarcasmi. Veronica Gambara ed Isabella d'Este l'ebbero caro e lo chiamarono il *nostro Antonio.* Nel 1530 era di nuovo a Correggio, dove rimase — tranne forse qualche breve tratto di tempo — lavorando pel Duca di Mantova in quadri e disegni d'argomenti mitologici e allegorici fino alla morte (5 marzo 1534), dopo aver vissuto in una tranquilla agiatezza, al contrario di quanto asserirono certi storici; « siccome quello ch'era aggravato di famiglia desiderava di continuo risparmiare » per le sue figliuole e pel figlio Pomponio pittore. Ben pochi artisti furono, come lui, personali: egli fu originalissimo nel modo d'intendere il disegno, il colore, la vita. Nel comporre e aggruppare le sue figure fu vivacissimo e sapiente. « Se i soggetti di argomento mitologico — osserva il Frizzoni — anzichè imporre al Correggio una stretta osservanza dei concetti dell'antichità classica gli servirono di mezzo ad esprimere delle scene gaie e strettamente umane quali andavano a genio al suo naturale, in quelli di argomento religioso spesso volle esprimere colla maggiore evidenza il contrasto degli affetti ». Meno profondo di Michelangelo e di Raffaello, seppe tuttavia trasfondere alle sue creazioni un sentimento di gaiezza e di grazia da non aver rivali nell'arte tutta. Nessuno meglio di lui espresse il sorriso e la gioia intima nelle pitture religiose; nessuno, nelle composizioni pagane,

ha spiritualizzato di più la sensualità troppo realistica in Tiziano. I suoi putti hanno una delicatezza non mai raggiunta. Nella tecnica fu sommo: risolse le più aspre difficoltà e rese la visione perfetta nello spazio d'ogni scorcio, d'ogni movimento, sin forse all'eccesso, sino all'*affollamento*. Tutti i segreti del colore gli furon noti, facendo penetrare, nelle ombre, il chiaroscuro. Il Vasari ne lodò a ragione la diligenza e la perfezione delle sfumature: « alcun artefice dipinse meglio di lui, tanta era la morbidezza delle carni che faceva e la grazia con che finiva i lavori ».

BIBLIOGRAFIA: Sul Correggio v'è una così abbondante letteratura, che sarebbe lungo e non utile, qui, riportare anche l'indicazione delle opere principali: basta cfr., per la bibliografia, il *Correggio nei libri* (Parma, Battei, 1894) e l'ultima opera di CORRADO RICCI, *Antonio Allegri da Correggio*, Berlin, Cosmos, 1887. — MEYER, *Correggio*, Lipsia, 1871. — MIGNATY (Margherita Albana), *La vita e le opere del Correggio*, Firenze, 1888. — C. RICCI, *Il Correggio* (in *Santi ed Artisti*, Bologna, 1895). — G. BERTINI, nelle *Gallerie Naz. It.*, III, 1897, pag. 112. — A. VENTURI, *Il pittore delle Grazie (Rivista d'Italia*, 15 maggio 1900). — G. GRONAU, *Correggio*, Stuttgart, 1907.

427 **L'Adorazione dei Magi** — A sinistra dell'osservatore la Vergine, in veste rossiccia e manto azzurro a risvolti verdi, seduta sul limitare di un tempio in rovina, sorregge sulle ginocchia amorosamente il Bambino che alza la destra a benedire il più vecchio dei Re, il quale, posto in terra il gran turbante bianco ornato di un giro di spilloni a pietre preziose, si è prostrato, la destra sul petto, adorando, commosso; il dono da lui offerto è già nelle mani di S. Giuseppe che, dietro una colonna, si sporge ad osservare. Il secondo dei Re, adulto, si avanza, aspettando il suo turno, per l'omaggio a Gesù, mentre il più giovane Re, moro, in ricco turbante piumato, il giustacuore giallo, i calzoni rossi a maglia, e i gambali, avvolto in un mantello azzurrognolo, si volge a un piccolo servo che gli è a lato per prenderne il vaso dei doni. Nel fondo, i personaggi del seguito, in ricchi e diversi abbigliamenti dai colori vivaci, commentano e si riposano del lungo viaggio. La scena si svolge in una amena valletta limitata da un lato da un colle arborato e da una catena di piccole montagne degradanti nell'azzurro del fondo.

Tela: larg. 1,08 — alt. 0,84.

Il dipinto, legato dal cardinal Monti all'Arcivescovado nel 1650, era là registrato come opera del ferrarese Ippolito Scarsella, detto lo Scarsellino; passò a Brera nel 1895 fra i sedici quadri concessi dall'Arcivescovado stesso; dal dipinto furon tolti parziali ritocchi che lo deturpavano e, nonostante qualche guasto qua e là prodotto dal tempo e qualche vecchia alterazione di pseudo-restauratori, il dipinto è in buono stato di conservazione e di toni vivaci di colore, ma non manca di qualche menda di disegno, specialmente nella struttura del secondo dei Re Magi.

E' ritenuta quale un' opera giovanile del pittore delle Grazie: anzi il Ricci pensa che appartenga al periodo 1513-1514: anteriore dunque

427. Correggio: L'Adorazione dei Re Magi.

429. Lorenzo Costa: L'Adorazione dei Re Magi.

al gran quadro della Galleria di Dresda, eseguito per la chiesa di San Francesco di Correggio. Il putto vi ha lo stesso atteggiamento del San Giovannino nella *Natività* della Galleria Crespi, opera giovanile dell'Allegri; la Vergine ha affinità, nel tipo dalla fronte ampia, il naso diritto, il mento sfuggente, con quella del quadro di Sigmaringen, e con l'altra fra due angioli suonanti degli Uffizi, entrambi del periodo giovanile del maestro.

Nel quadro di Brera la maggior cura del pittore sembra esser stata posta nell'aggruppare i colori e farli risaltare in degradanti tonalità che li accordino e non distraggan l'occhio fra tanta varietà cromatica. Così il tono giallo vivace del manto del Re inginocchiato si accorda con la tinta calda del terreno e quello del giustacuore del giovane moro col verde caldo della montagna che gli sta dietro; e al Re di mezzo, dalla testa incorniciata di fulva chioma e irsuta barba castagna, fa da sfondo volutamente il bianco cavallo bardato; e il tono delle frasche verde-bruciato dell'albero che s' erge dietro il San Giuseppe si fonde con l'azzurro indefinito che si stende lontano, nel mezzo della composizione; e la nota fredda della colonna fa spiccar meglio il profilo del gruppo divino collocato volutamente da un lato perchè tutte le figure possan svolgersi e raggrupparsi in modo razionale.

Il Bertini osservava « che la R. Pinacoteca ha acquistato in questo quadro una nuova perla ».

Tuttavia, per l'oggettività che informa questo catalogo, dobbiam far osservare come Adolfo Venturi — che sull'argomento sta preparando uno scritto — sia persuaso che il quadro non si debba al Correggio, ma ad un seguace del Mantegna a Mantova e del quale trovò altrove anche qualche quadro firmato.

BIBLIOGRAFIA: C. RICCI, *Antonio Allegri,* pag. 424 e opp. ivi citt. — G. BERTINI, *I sedici quadri del legato Monti (Gall. Naz. Ital.*, III, 1897, pagg. 112-113). — G. FRIZZONI *(La Cronique des Arts,* 13 marzo 1897).

ICONOGRAFIA: C. RICCI, *Antonio Allegri.* — G. BERTINI *(Gallerie Naz. It.*, III, 1897, pagg. 112-113). — C. RICCI, *Pinacoteca di Brera.* — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14639, Anderson 11231, Brogi 11646, Dubray 293.

Ercole De Roberti.

Fino a che la critica moderna, specialmente per opera del Venturi, non precisò l'attività di Ercole De Roberti, questo pittore era confuso quasi sempre con Ercole Grandi fin dal tempo del Vasari. Ercole De Roberti nacque probabilmente a Ferrara fra il 1450 e il 1460, poichè egli stesso scriveva nel 1491 che il mezzo degli anni suoi se ne andava. Il primo ricordo che si ha di lui è del 3 febbraio 1479 per certa società che il pittore e il fratello Polidoro fecer con l'orafo piacentino Giovanni di Giuliano. Nel 1480 eseguì la pala per la chiesa di S. Maria in Porto fuor di Ravenna, che ora si conserva a Brera; dopo il pittore passò a Bologna, poi a Ferrara. A Bologna lavorò nella cappella Garganelli in San Pietro e intorno a una predella d'altare in S. Giovanni in Monte, della quale una parte è ora a Dresda e un' altra a Liverpool, composizioni piene di vita e di movimento. Nel 1486 era di ritorno a Ferrara da cui più si dipartì. E' difficile determinare in che anno l'artista si recasse in Ungheria, secondo afferma un contemporaneo. A Ferrara eran con Ercole i fratelli Pompeo e Polidoro, pur pittori, secondo un documento; secondo altri invece Polidoro era leguaiuolo. A Ferrara Ercole lavorò per

Eleonora d'Aragona e pel cardinale Ippolito I d'Este; nel 1487 era fra i salariati di corte e riceveva il vistoso salario — pari a quello dei capitani de' più importanti castelli — di 240 lire marchesine all'anno; in quella mansione egli sostituì il vecchio Cosmè Tura e fu da allora il pittore ufficiale prediletto dagli Estensi. Nel 1490, per le nozze di Isabella d'Este, egli fu l'anima delle feste. Ma già nel 1491 il pittore aveva sofferto attacchi alla sua salute, ciò che non gli impedì di accompagnare poco dopo don Alfonso, poi duca, a Roma, e di nuovo a Ferrara di dirigere molteplici lavori, compresi quelli per la delizia di Belriguardo. Fu anche architetto e a Ferrara gli si attribuirono alcuni edifici. Morì nel giugno del 1496. L'arte del De Roberti, che deriva da quella del Tura, influì sopra i contemporanei: fra gli altri su Lorenzo Costa e forse su Francesco Bianchi Ferrari, se a questi appartiene — come vuole il Venturi — la *Crocifissione* della Galleria Estense di Modena. La breve vita del maestro passò come « una meteora luminosa dell'arte ferrarese » (Venturi).

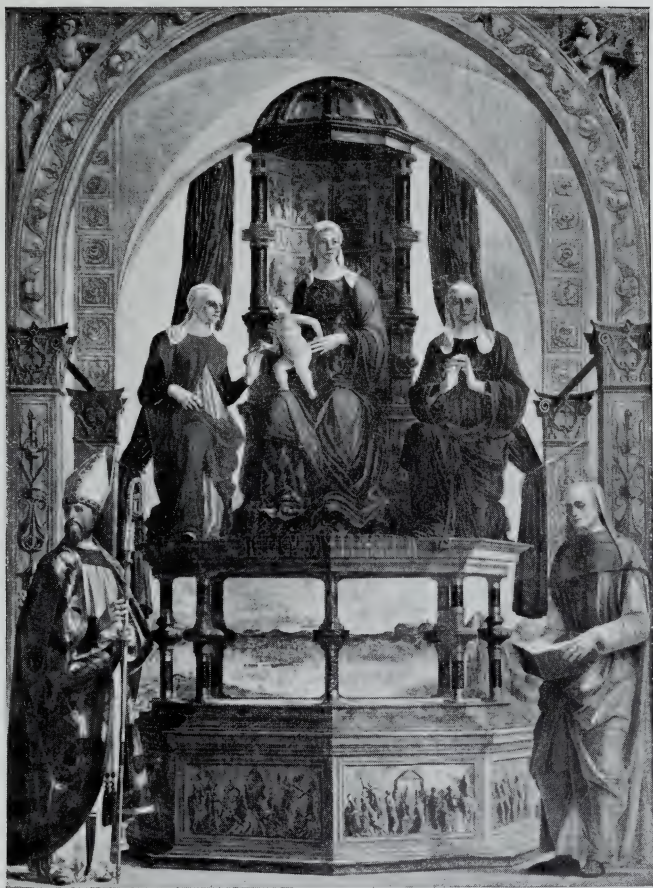
BIBLIOGRAFIA: A. VENTURI, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este (Atti e Mem. della R. Deput. di Storia Patria di Romagna,* III serie, vol. VII, fasc. III-VI) e in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1889, pag. 347.

428 **Madonna e Santi** — Sopra un alto trono (aperto nella base, attraverso a cui si scorge una città turrita sul mare, e ornato di un popolatissimo bassorilievo a monocromato con le rappresentazioni della *Presentazione di Gesù al tempio,* dell'*Adorazione dei Magi* e della *Strage degli Innocenti)* s'erge maestosa la Vergine, in veste giallognola e manto azzurro, col Bambino, fra sant'Anna e santa Elisabetta; in basso, ai due lati, S. Agostino e il beato Pietro degli Onesti detto il Peccatore. Il gruppo è riparato da un alto portico aperto, del più puro stile del Rinascimento.

Tela: larg. 2,40 — alt. 3,23.

Dalla chiesa di S. Maria in Porto presso Ravenna; pervenuto a Brera il 26 aprile 1811.

Un documento rintracciato di recente dal Ricci prova che questa interessante pala portuense fu eseguita nel 1480 per la chiesa ravennate; di là fu portata nella chiesa costrutta dietro la città con lo stesso titolo, nel secolo XVI, e finalmente trasferita a Milano e portata a Brera nell'aprile del 1811 in seguito alle soppressioni napoleoniche. La cornice originale costrutta dal « Maestro Bernardi » ricordato nel documento andò perduta e in quei trasporti il dipinto perdette qualche frammento di colore che s'era sollevato e il nome del pittore si mutò in Stefano da Ferrara benchè tutti indistintamente gli storici di Ravenna ne facesser merito a Ercole da Ferrara, finchè gli studiosi moderni hanno richiamato, per ragioni di confronti, il vero nome del Roberti.

La pala di Brera è dunque opera giovanile, anzi la prima opera del pittore della quale si abbia ricordo, ma che ad ogni modo, per l'arte con cui è condotta, giustificava l'asserzione fatta dal Venturi quando ancor non si conosceva il documento, che si trattasse di « opera d'ingegno già maturo » e la più importante del maestro ferrarese e che presenta notevoli relazioni col capolavoro di Cosmè Tura nella R. Galleria di Berlino già in S. Giovanni Battista in Ferrara, la Vergine col

428. Ercole de' Roberti: La Madonna e Santi.

Bambino, S. Caterina, S. Apollonia, S. Girolamo e S. Agostino, tanto nella composizione che nella forma originale del trono e nei particolari decorativi finissimi.

I tre finti bassorilievi di questo quadro di Brera presentano la finezza e l'interesse di tre veri quadri a sè. Di una *Strage degli Innocenti* da assegnarsi al De Roberti v'è un disegno al Louvre nella collezione His de la Salle, ma non può aver servito per la composizione analoga nella pala di Brera, come si credette, perchè non presenta con questa nessuna relazione.

BIBLIOGRAFIA: G. FABRI, *Ravenna ricercata,* Bologna, 1675. — F. BELTRAMI, *Il forestiero istruito delle cose notabili della città di Ravenna,* 1783 e 1791. — BARUFFALDI, *Vite dei pittori e scultori ferraresi,* Ferrara, Taddei, 1844-46. — A. VENTURI, *Beitrage zur Geschichte der ferraresischen Kunst* (nel *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen,* 1887, Heft II, n. III) e *Maestri ferraresi del Rinascimento* (nell'*Arte,* 1903, pag. 133 e segg.). — A. VENTURI, *Ercole De Roberti (Arch. Stor. dell'Arte,* A. II, 1889, fasc. VIII-IX). — C. RICCI, *Di un quadro di Ercole de Roberti già a Ravenna ora nella Pinacoteca di Brera,* Ravenna, Calderini, 1894. — G. FRIZZONI, *Il presunto Stefano da Ferrara nella Pinacoteca di Brera in Milano (Arch. Stor. dell'Arte,* 1896, pag. 66 e segg.). — G. GRUYER, *L'Art ferrarais ecc.,* Paris, Plon, 1897, II. — C. RICCI, *La pala portuense d'Ercole Roberti (Rassegna d'Arte,* gennaio 1904).

ICONOGRAFIA: La sola figura del B. Pietro degli Onesti dis. dal Monghini incisa dall'Eredi bolognese. — Inciso come opera di Stefano da Ferrara dal Giberti per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, *Arch. Stor. dell'Arte,* 1889, pag. 67 e in *Rassegna d'Arte,* gennaio 1904, pag. 11. — C. RICCI, *Pinacoteca di Brera,* pag. 91. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14544, Anderson 11038, Braun 26550, Brogi 2592.

Lorenzo Costa.

Nacque nel 1460 a Ferrara. Nel 1499 si trovava a Ferrara dove s'era assunto di adornare il coro della cattedrale insieme a Lazzaro Grimaldi di Reggio, al Boccaccino, a Nicolò Pisano e a un modenese. Ma nell'anno stesso dipingeva la predella — ora a Brera e di cui parliamo più sotto — per l'ancona dipinta dal Francia per la chiesa della Misericordia a Bologna d'ordine di Antongaleazzo Bentivoglio protonotario. Giovane ancora seguì a Bologna il Roberti e all'arte di questi s'ispirò verosimilmente. Insieme agli ambasciatori bolognesi andati a Roma in occasione dell'elezione di papa Giulio II figurava « Lorenzo Costa pittor famoso ». A Bologna il pittore ferrarese lavorò insieme al Francia, sul quale egli, più libero, più immaginoso, influì certamente, ricevendo a sua volta dal compagno elettezza di forme e soavità di sentimento. Intorno ai due maestri si affollavano numerosissimi gli allievi; il Malvasia, nelle vacchette purtroppo smarrite del Francia, lesse ben 220 nomi di scolari. Frescò nel palazzo Bentivoglio, caduto poco dopo e nella palazzina bentivolesca della Viola, ma molte tavole eseguite allora dal maestro andaron smarrite. Nel 1507, cacciati i Bentivoglio da Bologna, il Costa si ritirò alla corte di Mantova dove prese il posto del grande Mantegna. Nel 1510 fu, per breve tempo, di nuovo a Bologna. L'anno dopo era ancora a Mantova dove rimase e morì, in contrada dell'Unicorno, il 5 marzo 1535.

BIBLIOGRAFIA: A. VENTURI, *L'Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este (Atti e Mem. della R. Deput. di Storia Patria di Romagna,* III serie, vol. VII, fasc. III-IV) e in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1889, pag. 347. — A. VENTURI, *Lorenzo Costa (Arch. Stor. dell'Arte,* 1888, pag. 847 e 1890, pag. 288). — E. JACOBSEN, *Lorenzo Costa und Francesco Francia (Jahrbuch der k. preuss. Kunstsam.,* 1899).

L'Adorazione dei Magi — Da un lato il Bambino, nudo, ritto sulle ginocchia della Vergine vestita di rosa e di manto azzurro e presso la quale è S. Giuseppe appog- **429**

giato al bastone, riceve gli omaggi e i doni dei Re Magi seguiti da numeroso corteo. Nello sfondo — una pianura percorsa da un fiume serpeggiante e racchiusa da collinette rocciose — son sparse vivaci figurette di cavalieri, di soldati e castellucci e chiese. Il corteo riappare fra i monti qua e là.

Segnato:

LAVRENTIVS COSTA F. 1499.

Tavola di pioppo: larg. 1,79 — alt. 0,67.

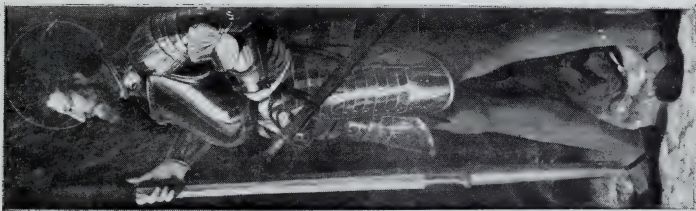
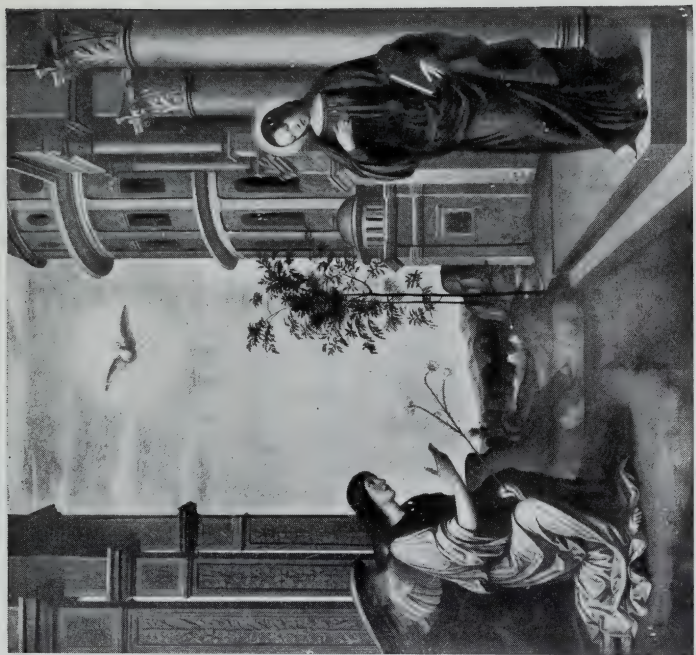
Predella del quadro del Francia, dalla chiesa della Misericordia di Bologna passato alla R. Pinacoteca di quella città; pervenuto il 3 giugno 1809 a Brera.

« Nella predella di Brera — scrive il Venturi — S. Giuseppe presenta lo stesso tipo che si riscontra in altre ancone del maestro, la stessa testa su lungo collo col pomo d'Adamo assai prominente, e lo stesso modo d'illuminar le figure, con bianco chiarore sulla fronte e sul pomello delle guancie. Nella predella di Brera, il Costa mostra il suo talento di novellatore: la scena ci presenta i Re Magi profondamente divoti; poi, nel seguito, una figura brava di alabardiere, un comico vecchietto con occhiali inforcati sul naso, un giocoliere con la scimmia sulle spalle, infine una figura di schiavo seminudo, con catena di ferro intorno a un bastone nodoso in mano. In tal modo la scena non è tutta raccolta intorno al *Presepio*, ma acquista un carattere maggiore di semplicità e di verità; essa fu tratta o ispirata probabilmente da qualche libro miniato, in cui si rappresentasse l'autore in atto di offrire il libro suo al principe, al mecenate, al personaggio cui è dedicato. Citiamo come bellissimo saggio di questi frontispizi, per una certa simiglianza con la descritta composizione del Costa, quello che adorna il libro in pergamena a stampa miniato, esposto nelle bacheche della biblioteca municipale di Ferrara ».

BIBLIOGRAFIA: PIETRO LAMO, *Graticola di Bologna* (Bologna, 1844, pagg. 14-15). — A. VENTURI, *Lorenzo Costa* (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1888, pagg. 241 e segg., e 1890, pag. 288). — G. GRUYER, op. cit., t. II.

ICONOGRAFIA: Inciso da C. Della Rocca per l'op. del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 15. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14533, Anderson 11027, Brogi 7397.

Nicola Pisano (?).

Questo pittore, poco ricordato dai biografi, fiorì dal 1499 al 1538. Il Morelli richiamò l'attenzione su un suo quadro, la *Deposizione* della Pinacoteca di Bologna, segnato *Nicholò*, erroneamente dato già a Nicolò Soriani e su questo quadro di Brera. Si sa che fin dal 1499 aveva preso parte alla decorazione del coro della cattedrale di Ferrara insieme a Lorenzo Costa, al Boccaccino e a Lazzaro Grimaldi; nel 1502 il suo nome riappare per un acconto che ricevette per un quadro ordinatogli dalla superiora del convento di Santa Caterina. Egli aveva lavorato alla decorazione di due stanze ducali nei primi anni del cinquecento. Nicolò soggiornò anche a Bologna e nel 1534 lavorava ancora, ma non si conosce precisamente la natura dei suoi lavori. Dipinse una tavola pei Gozzadini e un ritratto d'Annibale (Gualandi, *Memorie originali*, serie I, 38). Il Venturi osserva che la sua maniera ha molta somiglianza con l'arte di Benvenuto detto Ortolano e col Garofolo.

431-432. Dosso Dossi: S. Giovauni Battista e Francesco d'Este in figura di S. Giorgio.

448. F. Francia: L'Annunciazione.

BIBLIOGRAFIA: A. VENTURI, *L'Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este (Atti e Mem. della R. Deput. di Storia Patria di Romagna,* III serie, vol. VII, fasc. III-VI), e in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1889, pag. 347.

La Vergine, in veste azzurra, in trono col Bambino, fra sant'Elena e S. Giacomo di Galizia. Ai piedi del trono tre angioletti seduti suonano. Il gruppo è riparato da un ampio portico aperto nel fondo. **430**

Tela: larg. 1,70 — alt. 1,75.

Dall'Oratorio della Morte in Ferrara; giunto a Milano il 22 febbraio 1811.

E' un' opera di molta dolcezza, sotto l'influenza del Garofolo, secondo il Morelli; invece, secondo il Venturi, nell'impasto roseo delle carni rammenta assai più la scuola veneziana, e ne' drappeggiamenti più larghi, nelle forme più rotondeggianti e più libere addimostra che esso non appartiene allo stesso maestro della *Deposizione* di Bologna.

Di questo quadro di Brera il Barotti disse esser stato eseguito da un *Nicolò Pisano l'anno 1512*. Pur convenendo col Venturi che se fosse dello stesso maestro della *Deposizione* di Bologna proverebbe che egli cambiò radicalmente di maniera, noi lasceremo al quadro, benchè in forma dubitativa, la paternità artistica datagli fino ad ora, finchè ulteriori ricerche valgano a meglio precisarla.

BIBLIOGRAFIA: A. VENTURI, *L'Arte ferrarese sotto Ercole I,* pag. 106.
ICONOGRAFIA: Fot. Brogi 14511.

Dosso Dossi (Giovanni Luteri).

Figlio di Nicolò Luteri « spenditore » di Ercole I duca di Ferrara, originario di Dosso nel trentino e fratello di Battista pur pittore, Giovanni nacque intorno al 1479. Studiò, dicesi, col fratello sotto Lorenzo Costa a Bologna; visitò poi diverse città e, secondo qualche biografo, soggiornò sei anni a Roma e cinque a Venezia; ma se l'esempio di Raffaello non si riscontra evidente nelle opere del pittore, al contrario vi si riconosce quello di Giorgione e di Tiziano nel colorito vivace e caldo. Nel 1516 i due fratelli lavoravano nel castello di Ferrara quando Tiziano vi fu invitato da Alfonso I. Eccessivamente lodato dal Cicognara, dal Rosini, dal Lanzi, dal Selvatico, dal Baruffaldi, è certo che Giovanni Dossi « uomo affabile molto e piacevole », come lo chiamava il duca, fu tra i maestri più brillanti e fantasiosi della scuola ferrarese; l'arte sua ha qualche affinità col genio dell'Ariosto che ne ebbe alta stima. Alla corte estense il pittore fu di un' attività prodigiosa e dette numerose prove del multiforme suo ingegno. Lasciò molte opere a Ferrara, a Reggio, a Modena. Morì nel 1542.

BIBLIOGRAFIA: A. VENTURI, *L'Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este (Atti e Mem. della R. Deput. di Storia Patria di Romagna,* III serie, vol. VII, fasc. III-VI) e in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1889, pag. 347. — A. VENTURI, *I due Dossi* (in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1892). — C. RICCI, *Due dipinti di Dosso Dossi nella R. Pinacoteca di Brera (Rassegna d'Arte,* aprile 1904, pagg. 54-55).

Francesco d'Este (figlio di Alfonso e di Lucrezia Borgia) in figura di san Giorgio, di profilo, impugna con la destra una lunga alabarda e tiene la sinistra sul fianco: è coperto di ricca corazza e di calzoni rossi a maglia. **431**

Tavola di pioppo: larg. 0,49 — alt. 1,63.

Dall'oratorio dell'Arciconfraternita di S. Maria di Massalombarda.

E' una splendida e forte figura aristocratica che s'inquadra grandiosamente, luminosa ed eseguita con cura particolare in tutti gli sbattimenti di luce e nei riflessi della corazza.

BIBLIOGRAFIA: C. RICCI, *Due dipinti di Dosso Dossi nella R. Pinacoteca di Brera (Rassegna d'Arte,* aprile 1904, pagg. 54-55). — G. FRIZZONI (in *Zeitschrift für bil. Kunst,* dicembre 1903).

ICONOGRAFIA: C. RICCI, *Rassegna d'Arte,* aprile 1904, pagg. 54-55 e la *Galleria di Brera* cit., pag. 264. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

432 **S. Giovanni Battista:** figura intera avvolta in un manto.

Tavola di pioppo: larg. 0,48 — alt. 1,63.

Provenienza come al n. 431.

In confronto alla figura del S. Giorgio questa appare troppo calda di colorito nelle carni eccessivamente bronzate, ma ne ha la stessa grandiosità e sicurezza di modellato.

Non manca chi dubita che questi due quadri nn. 431-432, sian preferibilmente ad attribuirsi a Battista del Dosso, più timido pittore di Giovanni; essi ricordan molto i due santi laterali dell'ancona nella Galleria di Ferrara del nostro pittore.

BIBLIOGRAFIA: C. RICCI, *Due dipinti di Dosso Dossi nella R. Pinacoteca di Brera (Rassegna d'Arte,* aprile 1904, pagg. 54-55). — G. FRIZZONI (in *Zeitschrift für bil. Kunst,* dicembre 1903).

ICONOGRAFIA: C. RICCI, *Rassegna d'Arte,* aprile 1904, pagg. 54-55 e la *Galleria di Brera* cit., pag. 264. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

433 **S. Sebastiano,** nudo, un drappo svolazzante intorno ai fianchi con le braccia alzate, legato a un albero rigoglioso; nel fondo, da un' apertura, si scorge un paese con un castelluccio in lontananza.

Tavola di pioppo: larg. 0,95 — alt. 1,82.

Dalla chiesa della SS. Annunziata (Lateranensi) di Cremona (1808).

E' una bella figura, di largo modellato e di colorito luminoso.

Al tempo del Gironi nel 1812 era attribuito al Giorgione; come tale lo riprodusse Michele Bisi nell'elenco di tavole delle opere di Brera. Un *S. Sebastiano*, segnato, d'Antonio Campi, di proprietà del conte Giuseppe Castellano a Milano. rivela influenza dossesca. Un' antica copia è, mentre scriviamo, in vendita nel negozio del sig. L. Battistelli a Milano.

BIBLIOGRAFIA: L. N. CITTADELLA, *I due Dossi,* 1870. — A. VENTURI, *Documenti sui due Dossi* (in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1892). — C. LADERCHI, *La pittura ferrarese,* Ferrara, Servadio, 1857. — G. GRUYER, t. II. — G. FRIZZONI (in *Zeitschrift für bil. Kunst,* dicembre 1903).

ICONOGRAFIA: Inciso da Michele Bisi per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 45. — Fot. Marconi. Fot. Brogi 7389.

L'Ortolano (G. B. Benvenuti).

Nacque a Ferrara nel 1460 circa secondo qualcuno; ma sull'anno di nascita e sulla sua stessa attività fu fatta non poca confusione dai biografi. A. Venturi pensa ch'egli sia l'artista che lavorava col Mazzolino nei primi anni del Cinquecento per

gli Estensi e detto, nei registri, semplicemente l'*Ortolano*. Nei primi lavori mostra l'affinità col Mazzolino specialmente nella conformazione delle teste dei vecchi dagli occhi nascosti sotto grandi sopracciglia: « poi il suo colore si riscalda, si fa gemmato come quello dei Dossi, ma le sue forme restano più vigorose di quelle dei Dossi medesimi ». Morì nel 1529.

BIBLIOGRAFIA: A. VENTURI, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma, 1893.

La Crocefissione — Ai lati del Crocefisso in varii e vivaci atteggiamenti di pietà e di raccoglimento sono quattro santi, due per lato. Ai piedi della croce è la Maddalena. **434**

Tavola di pioppo: larg. 1,76 — alt. 2,58.

Questo vigoroso quadro — fra i migliori di questa scuola a Brera per intensità di sentimento di certe figure e per l'impasto succoso del colorito — era nella Galleria Santini di Ferrara donde passò all'antiquario Tavazzi, quindi, acquistato dallo Stato con altri della collezione Santini, fu destinato a Brera nel 1905, per disposizione della Commissione centrale di Belle Arti dietro proposta di Corrado Ricci. Faceva parte da prima della collezione Saracco Riminaldi ed era attribuito a uno dei Dossi, finchè A. Venturi ne riconobbe la giusta paternità artistica.

BIBLIOGRAFIA: A. VENTURI (nell'*Arte*, 1903, pag. 146). — C. RICCI, op. cit., pag. 256.

ICONOGRAFIA: A. VENTURI (nell'*Arte*, 1903, pag. 147). — C. RICCI, op. cit., pag. 281. — Fot. Anderson, Montabone recenti.

Scarsellino (Ippolito Scarsella).

Figlio di Sigismondo Scarsella pittore ferrarese, Ippolito, detto anche lo *Scarsellino* per distinguerlo dal padre, nacque nel 1551. Il padre gli apprese i primi rudimenti dell'arte, ma, ancor giovanissimo, lo mandò a Bologna, secondo il Baruffaldi, a Venezia, secondo altri; al ritorno gli piovvero le commissioni donde trasse gran lucro che gli allievò in parte le disgrazie di famiglia da cui era oppresso. Più tardi ritornò a Venezia, dove copiò così bene alcune opere dei vecchi maestri veneti che, esposti i suoi quadri in Merceria, nacque vivace disputa, cui preser parte tra gli altri Leandro da Ponte e Palma giovane, se fosser originali o copie. Il Campori trovò che nel 1606 lo Scarsellino lavorava a Modena donde gli eran venute commissioni anche nel periodo della sua giovinezza. A Ferrara lavorò ancora fino alla morte avvenuta il 23 ottobre 1620. Il Lanzi, il Baruffaldi, il Laderchi lo lodarono eccessivamente: lo giudicaron giustamente gli autori del *Cicerone* chiamandolo il manierista meglio dotato di Ferrara e dalla fantasia qualche volta aggradevole.

BIBLIOGRAFIA: BARUFFALDI, op. cit. — LADERCHI, op. cit. — GRUYER, op. cit. — A. VENTURI, *L'Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este (Atti e Mem. della R. Deput. di Storia Patria di Romagna,* III serie, vol. VII, fasc. III-VI) e in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1889, pag. 347.

La Vergine, in gloria, adorata dagli angioli, e in basso i dottori della Chiesa in varii atteggiamenti. **435**

Tela centinata: larg. 2,18 — alt. 3,62.

Dalla chiesa di S. Bernardino (Monache Francescane) in Ferrara, nel 1811.

Questo quadro non è fra i migliori del pittore ferrarese; le carni vi son livide, la tonalità generale è bassa e poco luminosa e il gruppo

di santi manca di unità. Tuttavia la Vergine in gloria, che osserva dolcemente il Figlio fra un coro sereno d'angioli, non manca di dolcezza.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 125. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Giacomo Francia (Raibolini).

Figlio e scolaro di Francesco Raibolini che fu detto, per versione dialettale del nome di battesimo, il *Francia*, nacque in Bologna prima del 1487. « Dipinse gran numero di Madonne, alcune delle quali sono assai morbide e finite » (Orlandi). Fu ascritto alla compagnia dei pittori a Bologna e le prestò aiuto di consiglio e di denaro nella lite della segregazione dalle quattro arti: e all'arte nuova aggiunse formole di nuovi statuti. Morì nel 1557 dopo aver addestrato all'arte il figlio Giovanni Battista. Le sue opere giovanili a Bologna, a Parma, a Berlino ricordano, benchè indebolita, la maniera del padre; ma son ripetizioni delle forme esteriori del maestro senza la sua dolcezza malinconica e castigata, il suo disegno puro e severo, e il colorito luminoso e vivace. Più tardi risentì altre influenze e specialmente dai maestri veneti. Le ultime opere sue son languide e fredde.

BIBLIOGRAFIA: MALVASIA, *Felsina pittrice*. — BLANC et DELABORDE, *Histoire des peintres de l'école bolonaise*, 1875. — F. MALAGUZZI VALERI, *La scuola del Francia* (in *Rassegna d'Arte*, settembre 1901). — E. JACOBSEN, *I seguaci del Francia e del Costa a Bologna* (ne *L'Arte*, anno VIII, 1905, fasc. I).

436 **La Madonna e Santi** — In alto la Vergine col Figlio e san Giovannino sotto un padiglione sorretto da due angioli. In basso i santi Antonio abate, Sebastiano, Barbaziano e Girolamo. Il fondo di paese a colline presenta un gruppo di figurette.

Tavola centinata: larg. 1,69 — alt. 2,70.

Dalla chiesa di S. Barbaziano in Bologna e depositata nel Collegio Montalto in Bologna e poi a Brera il 5 giugno 1811.

Il colorito di questo quadro è abbastanza vivace: la Vergine col Bambino hanno ancora qualche po' della dolcezza del vecchio Francia. La composizione è certamente anteriore al quadro successivo (n. 437), freddo di colorito, senza reminiscenze della maniera del maestro, monotono, manierato.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 111. — Fot. Alinari 14575, Brogi 14502.

437 **La Vergine** in alto, col Bambino, sul capo del quale due angioli sorreggono un drappo, appare alle sante Caterina e Giustina e a quattro Vergini della clausura, in gruppo nel mezzo, e ai due santi guerrieri Gervasio e Protasio. Segnato:

JACOBVS FRANCIA P.
MDXLIIII.

Tavola di pioppo centinata: larg. 1,69 — alt. 2,65.

Dalla chiesa dei Santi Gervasio e Protasio in Bologna, passata nel magazzino di Montalto pure in Bologna e di là a Brera il 5 giugno 1811.

BIBLIOGRAFIA: E. JACOBSEN, *I seguaci del Costa e del Francia in Bologna* (ne *L'Arte*, anno VIII, 1905, fasc. II).

Garofolo (Benvenuto Tisi).

Benvenuto Tisi, detto il Garofolo dal luogo nel Polesine ove la sua famiglia teneva beni ad investitura, nacque intorno al 1481 probabilmente a Ferrara. Suo padre lo mise nello studio di Domenico Panetti; ma il giovane pittore preferì, sembra, recarsi poco dopo a Cremona, presso il Boccaccino, e vi rimase diversi anni. Si recò a Roma in condizioni che hanno qualche po' del romanzesco benchè tutt'altro che accertate; e non è pur documentato che, come narrano il Vasari e il Baruffaldi, andasse a Mantova e aiutasse nel lavoro Lorenzo Costa. Lavorò molto per diverse chiese di Ferrara ed eseguì diversi quadri a ornamento del castello degli Estensi. Intorno al 1530 sposò una Caterina Scoperti figlia di un tintore milanese stabilitosi a Ferrara; poco dopo perdette un occhio, ciò che lo fece devoto di Santa Lucia alla quale fece voto di vestire di grigio tutta la vita se otteneva la grazia di aver salvo l'altro, e in onore di lei dipinse un quadretto nel 1531; la disgrazia parziale non gli impedì di lavorare attivamente fino alla completa cecità avvenuta, secondo il Vasari, nel 1550 (ciò che i documenti non parrebbero confermare), dopo di che non trovò altro conforto che nel suono del liuto. « Affezionatissimo fu a tutti gli uomini dell'arte ». Morì il 6 settembre 1559 e fu sepolto in S. Maria in Vado a Ferrara. Fu solito apporre a pie' de' suoi quadri un garofano. Benchè pittore di grande genialità e talora felicemente raffaellesco nelle sue glorie d'angioli musicanti e in certe figure allegoriche, tuttavia, come osserva il Venturi, « il Garofolo ripetè tipi similissimi, col suo abituale color cereo, cenericcio, livido nelle carni, con le capigliature bionde lumeggiate di giallo, con una grazia convenzionale ». Ripetè le stesse forme nei putti, dalle teste tonde e ricciute, nelle donne tondeggianti acconciate all'antica e osservanti di sbieco, e gli stessi paesaggi autunnali illuminati vivamente. Suo allievo fu Girolamo da Carpi.

BIBLIOGRAFIA: L. N. CITTADELLA, *Benvenuto Tisi da Garofolo.* — G. GRUYER, op. cit., t. II. — A. VENTURI, *L'Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este (Atti e Mem. della R. Deput. di Storia Patria di Romagna,* III serie, vol. VII, fasc. III-VI) e in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1889, pag. 347.

438 **Gesù Cristo** deposto nelle braccia della Vergine circondata da numerose figure. Nello sfondo si vede un corso d'acqua che passa sotto un ponte: tutt'intorno sorgon monti e case. Segnato:

· M · D XXVII AG̊

BENVENVTO GAROFOLO

Tavola di pioppo centinata: larg. 1,66 — alt. 3,00.

Dalla chiesa di S. Antonio in Ferrara; pervenne a Brera il 28 febbraio 1811.

ICONOGRAFIA: Inciso da G. Caravaglia per l'op. del Gironi cit. — Fot. Brogi 2572.

439 **Il Crocefisso** — La Vergine abbraccia ai piedi la croce: ai lati son due figure di santi e un devoto. Nello sfondo si stende un ampio lago.

Tela: larg. 2,48 — 2,15.

Dalla chiesa delle Agostiniane di S. Vito in Ferrara; in Brera il 28 febbraio 1811.

E' un dipinto un po' cupo di colorito, ma piacente per la nobiltà dei visi e la morbidezza del modellato del Cristo; il paese, al solito, presenta i toni un po' stridenti di giallo a rappresentare il tramonto.

ICONOGRAFIA: Fot. Brogi 2584.

440 **L'angiolo annunciatore** in ampie, vaporose vesti, col giglio in mano, appare alla Vergine che gli si volge compunta. In alto è lo Spirito Santo fra gli angioli.

Segnato:

· BENVENVTVS · GARIOPHILV ·
· ANNO · M·D·L · IVNII ·
· F ·

Tavola di pioppo centinata: larg. 1,65 — alt. 2,50.

Dalla chiesa di S. Monaca in Ferrara; pervenuto a Brera il 28 febbraio 1811.

BIBLIOGRAFIA: G. CAROTTI (nelle *Gallerie Naz. It.*, A. I, pag. 13).

441 **La Trinità**, la Vergine co' suoi emblemi e i dottori della Chiesa.

Tela: larg. 1,40 — alt. 1,40.

Dalla chiesa di S. Bernardino in Ferrara.

E' sul fare del dipinto del Garofolo che si vede nella Galleria di Ferrara col titolo *Vecchio e Nuovo Testamento* e appartiene alla sua scuola.

442 **Madonna col Figlio** seduto su un davanzale e S. Giuseppe.

Tela: larg. 0,50 — alt. 0,60.

Dalla chiesa dei Cappuccini d'Argenta; entrata a Brera l'8 giugno 1811.

443 **Madonna col Figlio** seduto sulle sue ginocchia.

Tavola di pioppo centinata: larg. 0,30 — alt. 0,42.

Legato Oggioni (1855).

444 **Madonna col Figlio,** in gloria.

Tavola di pioppo: larg. 0,70 — alt. 0,90.

Da Ferrara nel 1811. Della scuola del Garofolo.

ICONOGRAFIA: Inciso da Paolo Caronni.

Scuola ferrarese-bolognese del secolo XV.

445 **Ritratto** di donna, di mezza età, di terza, scollata, vestita di giubbetto rosso e in capo uno scialle bianco a mo' di turbante.

Tavola di tiglio: larg. 0,18 — alt. 0,25.

Dalla R. Pinacoteca di Bologna, nel settembre del 1894, in cambio di una tavola di Giotto per completare l'ancona di quella collezione. Questo e il ritratto n. 446 eran stati rilevati l'anno avanti dalla Biblioteca Universitaria di Bologna.

Ritratto d'uomo, di terza, vestito di giustacuore rosso, gli occhi fissi, imbambolati. **446**

Tavola di tiglio: larg. 0,18 — alt. 0,26.
Provenienza come al n. 445.

Cosimo o Cosmè Tura.

Nacque nel 1429 o nel 1430, probabilmente a Ferrara: un documento del 1431 lo chiama *infans*. Nel 1451 per modesti lavori e dal 1453 al 1456 si assentò da Ferrara forse per completar la sua educazione artistica a Padova e a Venezia. Probabilmente egli conobbe il Mantegna quando questi lavorava intorno alla cappella degli Eremitani; da lui forse prese certe forme violente e tormentate e l'amore per le riproduzioni delle statue e de' bassorilievi antichi. Nel 1456 era di ritorno a Ferrara; nel 1457 ricevette alloggio alla corte e l'anno successivo fu nominato pittore ducale dal duca Borso. Da allora la sua attività a pro dei signori di Ferrara si esplicò in tutte le forme: dal 1465 al 1467 il suo nome non appare nei registri della corte; forse si recò a decorare la biblioteca di Pico della Mirandola. Intorno al 1469 frescò nel palazzo di Schifanoia e dal 1469 al 1471 la cappella del castello di Belriguardo presso Voghera. Dal 1471 al 1490 egli ebbe quasi il monopolio dei ritratti della famiglia d'Este. Questo *pittore prestantissimo, famosissimo et preclaro,* lodato in versi da poeti e portato alle stelle da artisti come il Filarete e Gio. Santi, ricco, caro ai principi, morì nel 1495. Il pittore, come osserva il Gruyer, « en combinant les tendances du caractère national avec les principes du Squarcione et en mettant à profit la présence prolongée de Piero della Francesca dans sa propre patrie, vivifia l'étude de la nature par la puissance du modelé et par l'exactitude de la perspective ». Preoccupato della purezza delle linee e del naturalismo che, irradiante dalla scuola di Padova, conquistava gli ingegni migliori dell'alta Italia, ebbe spesso uno stile rigido e aspro e le sue figure appaion dure, dalle pieghe eccessivamente tormentate e rotte; ma, aborrendo dal banale e dalla convenzione, si creò una maniera ispirata al sentimento della grandiosità e della nobiltà e il suo colorito fu vivace e brillante. Fu chiamato il Mantegna della scuola ferrarese: ciò che può valere anche per l'influsso dell'arte sua sui migliori maestri della scuola, fra i quali il Costa, il De Roberti, il Grandi, e, forse, il Bianchi Ferrari e Domenico Panetti.

Bibliografia: A. Venturi, *L'Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este (Atti e Mem. della R. Deput. di Storia Patria di Romagna,* III serie, vol. VII, fasc. III-VI) e in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1889, pag. 347. — L. N. Cittadella, *Ricordi e documenti intorno alla vita di Cosimo Tura,* Ferrara, 1886. — Campori, *I pittori degli Estensi.* — A. Venturi, *Cosme Tura gennant Cosmè (Jahrbuch* di Berlino, t. IX, 1888, I e II) e *Maestri ferraresi del Rinascimento* (nell'*Arte,* 1903, pag. 133 e segg.). — G. Frizzoni (in *Zeitschr. für bil. Kunst,* dicembre 1903). — Gruyer, op. cit.

Crocefisso (frammento di un quadro raffigurante S. Francesco che riceve le stimmate oppure S. Girolamo nel deserto). **447**

Tavola di pioppo: larg. 0,17 — alt. 0,22.

Acquistato nell'ottobre del 1903 dal cav. Giuseppe Guetta di Venezia per L. 600; si trovava prima nella collezione Barba-Cinti.

Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 265. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Anderson 2991.

Francia (Francesco Raibolini).

Francesco Raibolini, detto il *Francia* o *Franza* per volgarizzazione dialettale (allor comune) del suo nome di battesimo, nacque intorno al 1450 a Bologna da un maestro

di legname che abitava in via Saragozza. Fu da prima orefice e di lui si vorrebbero due *paci* nella Pinacoteca di quella città; gli si attribuisce anche qualche lavoro di plastica. Fu pure medaglista, cesellatore, incisore e, sembra, fonditore di caratteri tipografici. L'orafo appare nei primi lavori di pittura del maestro bolognese che seppe innalzare l'arte della propria città a ben maggiore altezza che non avesser potuto i precedenti pittori del luogo, Michele Lambertini, Pietro de' Lianori, Antonio di Bartolomeo Maineri, Michele Mattei e lo stesso Marco Zoppo che per primo seguì, in quella città, la scuola padovana. Nel 1490 il Francia teneva bottega affollatissima; associatosi a Lorenzo Costa, la maniera forte di questi giovò qualche po' al collega, il quale impresse a sua volta all'altro maggior delicatezza di forme e vivacità di colorito. Al loro studio accorsero ben 220 scolari, dei quali il Malvasia lesse i nomi nelle *vacchettine* di bottega del Francia, oggi smarrite. Insieme al Costa il Raibolini frescò il palazzo di Giovanni II Bentivoglio, la cappella di questa famiglia in San Giacomo e la vicina cappella di Santa Cecilia; Anton Galeazzo gli commise una tavola, di cui la predella, eseguita dal Costa, si conserva a Brera. Il Francia fu attivissimo. Le sue Madonne, delle quali Raffaello diceva non averne mai vedute « da nissun altro più belle e più divote e ben fatte », dall'espressione dolce e monacale, incorniciate da un bianco velo, e le sue numerose *Sacre Conversazioni* provano che il dolce maestro bolognese conservò quasi fino al termine della sua vita — che si spense il 5 gennaio 1517 — gli stessi tipi, ugual sentimento un po' monotono dell'arte sua che si diffuse per tutta l'Emilia e passò, meno spontanea e fresca, a numerosissimi seguaci. Il Francia fu di animo mite e gentile e meritò le lodi del Casio, di fra Leandro Alberti e di numerosi artisti. Il cronista Francesco Guidotti disse di lui ch'egli era « il migliore orefice, bonissimo dipintor come si vede per molte sue tavole nelle chiese e spedali; era bonissimo gioielliero, bellissimo di persona, eloquentissimo et di tante virtù quante avesse Italia, che molti signori li mandavan fin a Bologna a vedere le gioie ».

BIBLIOGRAFIA: S. A. CALVI, *Memorie della vita e delle opere di Francesco Raibolini detto il Francia,* Bologna, 1812. — C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice,* 1841. — A. B. AMORINI, *Vite dei pittori... bolognesi,* 1841. — BLANC e DELABORDE, *Historie des peintres de l'école bolon.*, 1875. — G. FRIZZONI, *Gli affreschi di Santa Cecilia in Bologna,* Bologna, 1876. — J. CARTWRIGHT, *Mantegna and Francia,* London, 1881. — E. JACOBSEN *(Arch. Stor. dell'Arte,* 1897, pag. 126) e *Lorenzo Costa und Francesco Francia (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsamm.,* 1899). — A. VENTURI, *La pittura bolognese nel sec. XV (Arch. Stor. dell'Arte,* III, pag. 281) e *Rassegna Emiliana di Storia ecc.,* I. — G. C. WILLIAMSON, *Francesco Raibolini called Francia* (London, Bell, 1901). — T. GEREVICH, *La pittura bolognese* (in corso di stampa nella *Rassegna d'Arte,* 1907).

448 **L'Annunciazione** — L'Angiolo in ginocchio, in ampia veste azzurra, appare alla Vergine, che gli si volge in atto devoto, col libro nella sinistra, la destra sul petto, ritta all'ingresso del pronao di una chiesa.

Nello sfondo case e folte piante si specchiano in uno stagno a' piedi dei monti.

Tela: larg. 2,27 — alt. 2,37.

Dal palazzo ducale di Mantova; pervenuto a Brera il 30 aprile 1811. Prima però si trovava nella chiesa di S. Francesco nella cappella dei marchesi Capilupi di Grado di Mantova che l'avrebbero ordinata essi stessi al pittore come proverebbe un documento del tempo esistente. (Comunicazione del marchese Giulio Capilupi di Grado).

Era già attribuito al Perugino; ma le forme e i tipi peculiari al mite pittor bolognese vi sono evidenti. Purtroppo il dipinto subì alterazioni, ritocchi ad olio e vernici lucenti. La figura della Vergine presenta quasi l'identico atteggiamento dell'altra *Annunciazione* del Museo Condé di Chantilly (n. 17 del catalogo del Gruyer); ma nel quadro di Brera il capo è rivolto più modestamente in basso anzichè in alto e l'angiolo

le appare più reverentemente inginocchiato dinnanzi anzichè librato nello spazio. Il disegno, senza varianti, dell'angiolo è nella collezione degli Uffizi a Firenze. Un' *Annunciazione* quasi uguale è a Bologna, in San Petronio, attribuita al Costa e al Francia, ma verosimilmente della scuola.

BIBLIOGRAFIA: A. VENTURI (in *Arch. Stor. dell'Arte,* III, pag. 281). — G. C. WILLIAMSON, *Francesco Raibolini,* pag. 152. — A. BUGHETTI, *I pittori dell'Annunciazione,* Imola, Ungania. — G. B. INTRA *(Perseveranza,* 6 febbraio 1893).

ICONOGRAFIA: G. C. WILLIAMSON, *Francesco Raibolini,* tav. XXIII. — A. BUGHETTI, *I pittori dell'Annunciazione.* — A. VENTURI, *La Madonna,* pag. 186. — C. RICCI, op. cit., pag. 94. — Fot. Alinari 14574, Anderson 11045, Brogi 2571.

Francesco Del Cossa.

Figlio di Cristoforo, nacque Francesco intorno al 1438. Nel 1456, giovanissimo, coloriva alcune figure in terra cotta nella cattedrale di Ferrara. Più giovane d'una dozzina d'anni di Cosimo Tura, come questi rimase attratto da prima dai principî irradiati dalla scuola squarcionesca; anche Pier dei Franceschi influì sull'arte sua. Dal 1467 circa al 1470 dipinse, nella gran sala del palazzo di Schifanoia a Ferrara, i compartimenti con le rappresentazioni dei mesi di marzo, aprile e maggio. Poco contento del trattamento del duca Borso a suo riguardo, abbandonò Ferrara nel 1470 e si stabilì a Bologna, dove si conservan tuttora importanti tracce della sua permanenza, le quali tuttavia, come notò il Bode, presentano un colorito meno brillante che le opere eseguite a Ferrara. A Bologna il pittore vantò il favore dei Bentivoglio, signori della città, che gli affidaron parte della decorazione del loro grandioso palazzo, distrutto poi qualche anno dopo da furor di popolo. Morì nel 1477 mentre stava dipingendo le vôlte della cappella Garganelli in S. Pietro a Bologna « dove più faticose le cose son finte cum maestrevoli lontani et scurci, cum circha vinte figure », come ne scriveva un contemporaneo che le vide; e l'arte sua rude, potente, incisiva, dignitosa trovò imitatori nell'ignoto pittore della cappella in S. Petronio a Bologna dedicata a S. Sebastiano, nei fratelli degli Erri e in Bartolomeo Bonascia a Modena.

BIBLIOGRAFIA: A. VENTURI, *L'Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este (Atti e Mem. della R. Deput. di Storia Patria di Romagna,* III serie, vol. VII, fasc. III-VI), in *Archivio Stor. dell'Arte,* 1889, pag. 347 e *Francesco del Cossa (L'Art,* 1888, n. 570 e *L'Arte,* 1903, pag. 133).

S. Pietro e S. Giovanni Battista — Il primo, in ampio manto giallognolo, il secondo con un manto rosso che gli avvolge il corpo asciutto e segaligno, ritti, a figura intera, l'uno leggente sul libro aperto sorretto con la mano destra mentre la sinistra tiene le grandi chiavi, l'altro col cartello nella destra e il lungo bastone col simbolico agnello sulla cima nella sinistra, fissa, con occhio torvo, quasi febbricitante di persona consunta dalle macerazioni, lo spettatore. Quasi a indicare il trionfo del cristianesimo sul mondo pagano, le due austere figure di santi sorgono sulle rovine di edifici classici. **449**

Due tavole di pioppo: larg. 0,55 — alt. 1,12.

Il Frizzoni, scrivendo dei due preziosi dipinti (nella *Perseveranza* del 7 agosto 1893), così osserva, fra le altre cose:

« L'ossatura e l'espressione dei loro volti hanno un non so che di bruscamente severo, le membra (dov'è indicata sin la rete delle

loro vene), i panneggiamenti, le capigliature, le barbe sono eseguiti con una precisione sorprendente.

Assai curioso poi è lo sfondo a paesaggio entro il quale sono posti. Porge un terreno roccioso, stranamente frastagliato, sul quale l'occhio spazia a distanza e che dà luogo a trafori, a rialzi, sui quali sorgono fantasticamente edifici sacri e profani, mentre sul piano non mancano le macchiette di animali e di figure umane tanto a piedi quanto a cavallo ad animare la scena.

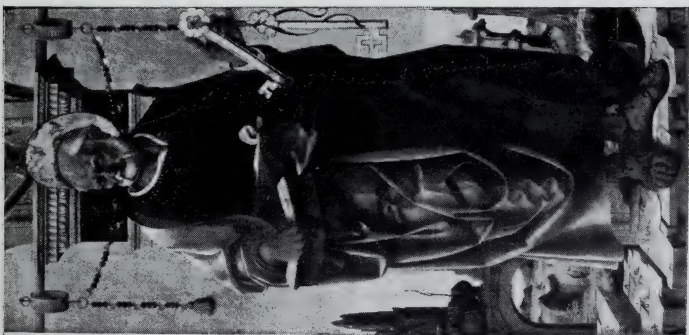
Quello che vi è meraviglioso in fine si è la chiarezza e la forza del colorito, che, salvo qualche singola parte, si è conservato intatto attraverso più di quattro secoli, servendo di dimostrazione ai pittori della bontà dell'antico sistema di dipingere a tempera senza bisogno di ricorrere alla sovrapposizione delle vernici. E' un colorito che per la sua trasparenza e la sua limpidezza ottiene effetti non dissimili da quelli dei dipinti sul vetro, com'ebbe ad osservare giustamente in questi giorni un pittore altrettanto valente nell'arte sua quanto fino estimatore dei pregi dei nostri antichi. Osservazione tanto più giustificata d'altronde quando si consideri che il Cossa stesso ha pare lasciato notevoli esempi di pitture sul vetro in Bologna ».

Sembra che i due dipinti fossero in origine gli sportelli di un trittico e che la parte centrale fosse quella che ora si trova nella Galleria Nazionale di Londra (dove giunse, dalla Galleria Costabili di Ferrara, nel 1858) portante il n. 597 e rappresentante S. Vincenzo Ferreri.

Queste due tavole eran pervenute nella Galleria Barba Cinti di Ferrara formatasi al principio del secolo scorso, poi, attraverso a più mani, pervennero in quelle del sig. Giuseppe Cavalleri di Ferrara, che cedette i due dipinti, per consiglio del prof. Adolfo Venturi, a questa Pinacoteca nel luglio del 1893 per 25 mila lire.

Nel catalogo ms. della raccolta Barba Cinti, ai nn. 73 e 74, le due tavole eran così indicate: « I Santi Pietro e Giambattista in due figure intiere, circa due terzi della grandezza naturale, in tavole oblunghe: chi le giudica di Marco Zoppo bolognese, che fioriva circa il 1470, e chi di Andrea Mantegna padovano, che fioriva circa il 1460 ». A Marco Zoppo era data anche la parte centrale e mediana della Galleria Nazionale di Londra, finchè Crowe e Cavalcaselle vi riconobbero in generale l'arte del Tura e del Cossa e quella giovanile del Costa e di Ercole Roberti e, più tardi, meglio distintasi l'arte del Cossa da quella dei contemporanei della stessa scuola, si attribuirono a questo vigoroso maestro le tre austere figure di santi. Queste due figure di Brera sembrano appartenere al periodo ferrarese del maestro che precede la sua andata a Bologna nel 1470 e appaiono anteriori agli affreschi di Schifanoia (1469-70) e quindi alla ridipintura della Madonna del Baracano a Bologna (1474) che sono le sole opere datate di Francesco del Cossa.

All'opinione del Frizzoni, che l'intera ancona del Cossa fosse quella che ornava l'altare della cappella Griffoni in S. Petronio a Bologna, si oppose, con diversi argomenti, il Jacobsen.

Sembra che la predella dell'ancona risultante con le due descritte figure e quella, centrale, di Londra, fosse la tavola coi miracoli di

449. Francesco del Cossa: S. Pietro e S. Giovanni Battista.

S. Giacinto (la morte e la resurrezione del figlio di due cittadini di Cracovia, la liberazione da un incendio, il risanamento di una giovane, la guarigione di un' inferma) della Pinacoteca vaticana, già attribuita a Benozzo Gozzoli.

Bibliografia: G. Frizzoni *(Zeitschrift für bil. Kunst*, XXIII, 1888, pag. 289, e *Perseveranza*, 7 agosto 1893). — A. Venturi, *L'Arte ferrarese*, cit., pag. 133 e *La Galleria Vaticana*, Roma, 1890, pag. 33. — G. Carotti, nell'*Illustrazione Italiana*, 1893. — E. Jacobsen *(Zeitschrift für bil. Kunst*, 1896, pag. 184). — C. Fabriczy (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1897, pag. 482). — *Le Gallerie Naz. Italiane*, I, 1894, pag. 3 e segg. — G. Gruyer, *L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, Paris, Plon, 1897, II vol. — *L'Arte*, 1900, pag. 300.

Iconografia: G. Frizzoni *(Zeitschrift für bil. Kunst*, XXIII, 1888, p. 289). — *Le Gallerie Naz. Italiane*, I, 1894, pagg. 4-5, 8-9. — C. Ricci, op. citata, pag. 233. — Fot. Ist. It. Arti Grafiche. Fot. Alinari 14542, Anderson 11025, 11026, Brogi 2120, 2121.

Domenico Panetti.

L'anno di sua nascita è incerto benchè il Gruyer lo faccia nascere intorno al 1460. Poche notizie si hanno sul conto di questo pittore; solamente è noto che nel 1503 dipingeva uno de' suoi migliori quadri oggi nella collezione del conte F. W. di Redern a Berlino, che nel 1506-7 dipingeva il camerino di Lucrezia Borgia nel castello di Ferrara e che nel 1509 aveva finito di dipingere i miracoli di San Maurelio nella chiesa di S. Giorgio, com'è ricordo nella cronaca dell'Equicola. Nel 1511 eseguì un gonfalone per la Confraternita della Morte a Ferrara. Nel febbraio del 1513 sua moglie passava a seconde nozze, quindi la morte del pittore si può far risalire al 1512 circa. Molte sue opere si conservano tuttora a Ferrara con lunghe e simetriche file di santi dai contorni un po' duri, il colore rossiccio e torbido, che lo rivelano pittore sicuro della tecnica, abbastanza buon modellatore, ma freddo e poco persuasivo: il Vasari notò giustamente che egli « avea la maniera secca e stentata ».

Bibliografia: Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*. — Gruyer, op. cit. — A. Venturi, *L'Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este (Atti e Mem. della R. Deput. di Storia Patria di Romagna*, III serie, vol. VII, fasc. III-VI) e in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1889, pag. 347.

450

La Visitazione — Sant'Anna, in veste rossa, si avanza per abbracciare la Madonna vestita di rosso e di un manto azzurrognolo. La scena ha luogo in un edificio a colonne, architravato.

Tavola di pioppo centinata: larg. 1,15 — alt. 1,95.

Dalla chiesa della Madonna in Ferrara (1811). Depositato nel 1818 nella chiesa di Mirazzano presso Milano, fu ritirato dalla Direzione della Pinacoteca nel 1895.

Il Carotti, rendendo conto nel II volume delle *Gallerie Nazionali Italiane* del ritiro di questo quadro, dopo fattane la descrizione del soggetto, aggiungeva: « Il colorito è caldo, la carnagione di santa Elisabetta alquanto accesa in confronto a quella più chiara della Vergine; questa ha il viso modellato con qualche durezza, ma di dolce espressione, e le giovano assai la graziosa acconciatura del capo e la veste scollata, ricoperta attorno al collo da una sciarpa bianca a ricami d'oro. Le tre assi della tavola sono disgiunte, e così i cunei che le congiungono, i cui solchi di contorno appaion nella stessa fronte del dipinto.

Il colore è caduto in alcuni punti della veste di santa Elisabetta, ma nel complesso l'opera potrebb'essere facilmente riparata. Non ha tracce di restauro ».

BIBLIOGRAFIA: G. CAROTTI, *Le Gallerie Naz. Ital.*, II, 1896, pag. 26.

Carlo Bononi.

Nacque a Ferrara nel 1569; apprese l'arte dal Bastarnolo, presso il quale rimase fino al 1589. Andò a Roma, a Bologna; soggiornò a Venezia, a Verona, a Parma, poi ritornò a Bologna dove l'attirarono le opere dei Carracci che imitò, pur senza dimenticarsi delle composizioni di Paolo Veronese. Lavorò anche a Ravenna, a Modena, a Reggio e a Ferrara. Opere sue sono anche nelle chiese di Cento, di Trecenta, di Bagnolo, d'Argenta, di Comacchio, di Fano. Amò i violenti effetti di chiaroscuro e dipinse con larghezza, coprendo le sue figure di belle vesti ad ampie pieghe; ma il gusto gli fece non di raro diffetto, così che le sue opere spesso ci lascian freddi benchè i contemporanei le ammirassero eccessivamente. « Affrontò spaziosi muri — osservava l'Orlandi — e vaste tele istoriandovi opere sacre e profane ». Morì nel 1632 e fu sepolto in S. Maria del Vado in Ferrara.

BIBLIOGRAFIA: BARUFFALDI, op. cit. — LADERCHI, op. cit. — A. VENTURI, *L'Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este (Atti e Mem. della R. Deput. di Storia Patria di Romagna,* III serie, vol. VII, fasc. III-VI) e in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1889, pag. 347.

451 **Sacra Famiglia**, S. Carlo, S. Francesco, santa Chiara e santa Lucia.

Tela: larg. 2,00 — alt. 3,30.

Dalla chiesa delle monache di S. Chiara a Fabriano; pervenuto a Brera il 24 settembre 1811.

452. Nicolò Rondinelli: S. Giovanni Evangelista appare a Galla Placidia.

SALA XXI

Scuole Romagnole

Nicolò Rondinelli.

Di famiglia oriunda da Lugo, il Rondinelli lavorò a Ravenna e, per opera sua, la modesta arte locale fiorì. Fu alla scuola di Giovanni Bellini; anzi il Vasari, che lo chiamò « eccellente », assicura che il maestro veneto si servì « molto di lui in tutte le sue opere ». Ciò spiega come il Rondinelli ricordi tanto il Bellini nella tecnica e nei tratti fisionomici. Il Vasari assicura che il Rondinelli visse sino a sessant'anni, ma di lui non riportò nè la data della nascita, nè quella della morte. Un suo avanzo d'affresco nel Monte di Pietà di Ravenna prova ch'egli conobbe bene anche questa tecnica. Corrado Ricci, che ne illustrò le opere, ritiene che il pittore vivesse fra il 1450 e il 1510: fu sepolto in S. Francesco a Ravenna. Le migliori sue opere si conservano nella Pinacoteca di Brera.

BIBLIOGRAFIA: C. RICCI (in *Rassegna d'Arte* e in *Raccolte artistiche di Ravenna*, Bergamo, Arti Grafiche, 1905).

452

S. Giovanni Evangelista appare a Galla Placidia, coperta di ricchissima veste a ricami rossi su fondo d'oro e giri di perline sul petto: il santo le lascia una scarpa per reliquia. Assistono al prodigio alcuni angioli e Barbaziano arcivescovo di Ravenna; sull'altare che fa da sfondo al gruppo il pittore ha rappresentato un dipinto del suo maestro Giovanni Bellini.

Tavola di pioppo: larg. 1,75 — alt. 1,75.

Dalla chiesa di S. Giovanni Evangelista in Ravenna; pervenuto a Brera il 15 luglio 1809.

Questo notevole dipinto dal colorito vivace, luminoso, delicato benchè un po' cereo come molti altri del Rondinelli, è fra i più attraenti del maestro ravennate, al quale Giambellino trasfuse parte della dolcezza che anima le sue figure; dai tipi di questo dipinto si vede tuttavia che il pittore romagnolo non rimase indifferente anche all'arte di Cima da Conegliano.

BIBLIOGRAFIA: G. FRIZZONI, *Arch. Stor. dell'Arte*, 1889, pag. 66: *Il presunto Stefano da Ferrara nella Pinacoteca di Brera*. — C. RICCI (in *Gallerie Naz. Ital.*, A. III, pag. 119 e segg.), *La Galleria di Ravenna* e *Raccolte artistiche di Ravenna* (Bergamo, Arti Grafiche, 1905). — G. FABRI, *Memorie sagre di Ravenna antica*, pag. 204.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, *La Pinacoteca di Brera* cit., pag. 59. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14579, Anderson 11255, Brogi 2703.

453 **La Madonna col Bambino** in alto trono sotto una loggia accoglie S. Nicolò da Bari, S. Agostino, S. Pietro e S. Bartolomeo; nel mezzo, in fondo, son tre angioli, in atto di suonare. Nello sfondo si stende un paese con poche azzurre collinette.

Tavola di pioppo: larg. 2,20 — alt. 2,69.

Dalla chiesa di S. Domenico in Ravenna; pervenuto a Brera il 29 luglio 1811. Era già attribuito a Baldassare Carrari.

Anche questa tavola, specialmente nei tipi della Madonna e del Putto, prova il lungo studio del pittore sulle opere di Giovanni Bellini. La figura del S. Pietro presenta notevole analogia, nel tipo e nel muover dei panni, con l'altra dello stesso santo eseguita dal Rondinelli, ora in casa Nadiani Monaldini a Ravenna. Si noti come il grande spazio lasciato dal pittore al cielo dietro il trono della Vergine aggiunga grandiosità alla scena e sembri innalzarla.

BIBLIOGRAFIA: LANZI, vol. IV, pag. 35. — G. FRIZZONI (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1889, n. 2, pag. 66).
ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 9919.

454 **I santi Canzio, Canziano, Canzianilla, Apollinare e la Maddalena.**

Tela: larg. 1,51 — alt. 1,66.

Dalla chiesa di S. Giovanni Evangelista in Ravenna (1809). Depositato, nell'anno stesso, a Quarto Cagnino presso Milano, fu ritirato dalla Direzione nel novembre del 1899. Il Carotti, rendendo conto, nel II volume delle *Gallerie Nazionali Italiane*, del ricupero del quadro a Brera, osservava: « I vecchi elenchi dicono che rappresenta i santi Canzio, Canziano e Canzianilla e soggiungono sin d'allora che la tavola era contorta e che il dipinto aveva patito. In realtà le figure sono cinque. Nel mezzo, sopra un piedestallo, sta ritto un giovane santo con spada e palma; a sinistra di chi osserva lo fiancheggiano inferiormente un altro giovane santo con la palma ed un vecchio santo vescovo con pastorale e libro; a destra, due sante, una delle quali dovrebb'essere una Maddalena. Le teste rimaste intatte sono belle e di dolce espressione, particolarmente nei due giovani santi; quello che è sul piedistallo ha un atteggiamento disinvolto. Il piedistallo e il pilastro a fasci del fondo sono arricchiti di musaici o specchi di ornati policromi a fondo d'oro, frequenti anche nelle tavole dei Cotignola e del Palmezzano. Quest'opera è in pessimo stato, il colore sollevato, in molti punti, è caduto, minaccia di cadere in altri; fu malamente ridipinta e le sole teste andaron del tutto immuni. La sua forma poi, quasi quadrata, di 1,62 per 1,52, non piacendo, le furono aggiunti sopra e sotto due pezzi di tavola dipinti alla buona e causa probabile della ridipintura parziale dell'opera ». Restaurato.

BIBLIOGRAFIA: G. CAROTTI (*Le Gallerie Naz. Ital.*, II, 1896, pag. 20). — C. RICCI, *La Galleria di Ravenna*, 1898, pag. 19.

Cotignola (Francesco Zaganelli).

Le ricerche del Ricci provano che i due Zaganelli, Bernardino e Francesco (o Gio. Francesco) fratelli, di Cotignola in quel di Ravenna, nacquero fra il 1460 e il 1470 e lavoraron quasi sempre insieme. Bernardino dev'esser premorto al fratello di diversi anni; nei dipinti posteriori al 1509 non si legge che il solo nome di Francesco, mentre precedentemente eran soliti segnarsi entrambi. In seguito alla morte del fratello, Francesco passò da Cotignola a Ravenna; nel 1513 abitava in una casa del Monastero di S. Vitale. Morì nel 1531. Di lui scrisse il Vasari: « colorì assai vagamente, ma non ebbe tanto disegno quanto aveva Rondinello, ma ne fu tenuto dai Ravennati conto assai ». Ciò fece mantenere la tradizione che Francesco fosse scolaro del Rondinelli; invece egli, pur rivelando alcun tratto comune con qualche altro maestro quali il Palmezzano e il Francia, come vide il Bode, risentì, più che tutto, l'influenza dei grandi maestri ferraresi del secolo XV, dei quali conservò la rigorosa ricerca verista, la potenza un po' rude, la cupa solidità del colorito.

Bibliografia: C. Ricci, op. cit.

455

La Vergine, in manto azzurro, col Figlio, e, ai lati, S. Nicolò da Bari e S. Francesco con l'offerente Pietro Marinazzo. Segnato, in corsivo:

noc. pp. f. f. petrus marinatie et ego franc. Cotingnolensis. feci.
feci. A. D. M. 1505.

Tavola di pioppo: larg. 1,13 — alt. 1,44.

Dai Riformati di Civitanova il 24 settembre 1811.

In questo quadro la Vergine presenta un tipo di modesta contadinella che non si trova nel dipinto del 1499 eseguito in collaborazione col fratello e ora in questa stessa raccolta (n. 457). Anche il Putto, di forme rachitiche, dalla testa enorme, e i due santi, di tipo volgare, contadinesco, come quello dell'offerente, contribuiscono a collocare questo dipinto nel novero dei meno piacevoli del pittore di Cotignola.

In un altro quadro del Cotignola nel Museo Condé di Chantilly la Madonna in trono col Bambino è la replica quasi esatta di questa di Brera: ma i due santi vi sono invece S. Gio. Battista e S. Sebastiano.

Bibliografia: C. Ricci, *La Galleria di Ravenna* (in *Gallerie Nazionali It.*, A. III, 1897), *D'alcuni dipinti di Bernardino da Cotignola* (in *Rassegna d'Arte*, aprile 1904) e *Raccolte artistiche di Ravenna* cit. — *Gallerie Naz. It.*, A. I. *La R. Galleria di Brera.*

Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 136. — Fot. Anderson 11099.

456

Il corpo di G. Cristo appoggiato alla tomba, sotto un arco a mo' di arcosolio, sorretto da due angeli piangenti e affranti dal dolore.

Tavola di pioppo: larg. 1,05 — alt. 1,62.

Dalla chiesa di S. Domenico di Lugo il 5 giugno 1811; depositato a Como nel 1851 presso le Suore Canossiane, ne fu ritirato dalla Direzione nel 1899.

Questa piccola composizione presenta un notevole sentimento: l'espressione del dolore e della stanchezza dei due angioli quasi accasciati sotto il dolce peso del corpo del Signore è stata resa dal pittore

con intensità e prova lo studio del maestro sulle opere dei vecchi artisti ferraresi presso i quali la rappresentazione dei sentimenti drammatici trovava sempre maggior favore che quella della grazia e della gentilezza. Il colorito caldo, dorato dà a questo dipinto l'impressione di un' opera veneziana. Il confronto con le opere vicine dello stesso pittore, più chiare di colorito, lascia credere che la tonalità dorata di questo quadro trovi la sua principal ragione nello splendore della vernice d'ambra stesa sul dipinto dal pittore.

BIBLIOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI (in *Emporium,* gennaio 1906).

Cotignola Francesco e Bernardino.

Bernardino Zaganelli da Cotignola nacque (come notammo nella biografia del fratello Francesco) fra il 1460 e il 1470, e collaborò col fratello fino al 1509; dopo quest'anno il suo nome non appare più accanto a quello di Francesco, ciò che fa ritenere che egli sia morto circa in quell'epoca. Si sa che prese moglie, dalla quale ebbe una figlia che Francesco condusse seco a Ravenna e la quale si sposò poi a certo Giovan Pietro Bonetti e fece testamento il 27 ottobre 1523.

BIBLIOGRAFIA: C. RICCI (V. al n. 455).

457 **La Vergine col Figlio,** seduta fra due angioli, fra S. Floriano e il Precursore che addita il gruppo.

Nello sfondo s'ergono collinette aguzze a forma di denti. Segnato:

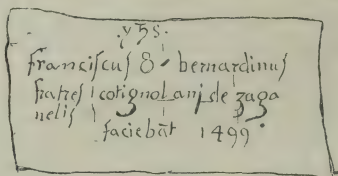



Tavola di pioppo: larg. 1,60 — alt. 1,97.

Dai Padri Osservanti di Cotignola nel giugno 1811; depositato nella parrocchiale di Casatenovo nel 1851, fu ritirato dalla direzione della Pinacoteca nel novembre del 1899.

BIBLIOGRAFIA: C. RICCI (V. al n. 455). — F. MALAGUZZI VALERI *(Emporium,* gennaio 1906).

ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI *(Emporium,* gennaio 1906). — C. RICCI, *La Pinacoteca di Brera,* cit. pag. 113. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Anderson 9919, Brogi 14516.

458 **La Vergine in trono** osserva dolcemente il Bambino nudo sulle sue ginocchia; ai lati S. Giovanni Battista e S. Francesco d'Assisi. Il gruppo è posto sotto un portico ad arcate classiche.

Tavola di pioppo: larg. 1,50 — alt. 2,30.

Dalla chiesa dei Minori Osservanti di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, il 29 luglio 1811.

Il tipo della Vergine è lo stesso del quadro n. 455, ma ingentilito, più corretto e caldo di toni, più luminoso, e le pieghe son qui più spezzate e cartacee alla moda padovana. Evidentemente la collaborazione del fratello contribuiva a completare le qualità artistiche di Francesco.

Questo quadro è da confrontare, osserva C. Ricci, con l'altro più piccolo dello stesso Zaganelli che si trova a Chantilly e, per la Madonna, col disegno già nella raccolta Beckerath, ora nel Museo di Berlino.

ICONOGRAFIA: Inciso da Locatelli per l'opera del Gironi cit. — Fot. Alinari 14599, Anderson 11099.

Cristo deposto. **459**

Tela: larg. 1,48 — alt. 1,72.

Dall'Oratorio di S. Maria in Acumine a Rimini; pervenuto a Brera il 29 luglio 1811.

BIBLIOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI *(Emporium,* gennaio 1906).

Marco Palmezzano.

Le diligenti ricerche del Calzini provano che Marco nacque a Forlì nel 1456 da Antonio e Antonia Bonvicini nobili entrambi. I precedenti pittori forlivesi — Guglielmo Organi, Baldassare Carrari il vecchio, Ansuino, Bartolomeo, Carrari il giovine — poco o nulla influirono sul Palmezzano, che risentì piuttosto dello stile dei ferraresi che s'andava diffondendo per tutta l'Emilia; ma il suo maestro principale e sicuro fu Melozzo; anzi i due artisti lavorarono anche insieme, in patria, diverse volte, nel lungo periodo dal 1486 circa al 1494, così che il Palmezzano si segnò anche, per riconoscenza al suo maestro, *Marchus de Melotius* oppure *Marco di Melozzo Palmezzano.* Nel 1489 era a Roma; forse andò anche a Venezia. Ebbe due mogli e sette figli. Protetto e favorito da Caterina Sforza, quando questa fu fatta prigioniera e Forlì cadde in altre mani il pittore abbandonò la città natale per ritirarsi, forse con tutta la famiglia, nella vicina Castrocaro; poi nelle Marche, a Matelica, dove lasciò una delle sue più belle opere. Nel 1505 era a Faenza. Nel 1503 aveva dipinto per la prima volta l'*Andata di Gesù al Calvario* — oggi a Berlino — soggetto che, circa trent'anni dopo, incominciò a ripetere un gran numero di volte con diverse modificazioni. Nelle opere del secolo XVI il pittore dimenticò quasi del tutto — meno che nella sicura conoscenza architettonica della prospettiva — il maestro. Il Palmezzano fu artista di una prodigiosa attività, ma, specialmente nelle opere della seconda metà della sua vita, mostrò una vera decadenza: le sue figure mancan spesso di sentimento e di nobiltà, gli ambienti de' suoi quadri, eseguiti con diligenza, mancan d'aria e di sfondo e il colorito assume spesso una durezza metallica. Dalla scuola di Giovanni Bellini, che egli sembra essersi studiato di seguire dopo la morte di Melozzo, attinse poche qualità che ce lo rendano attraente; in pieno secolo XVI egli rimase un quattrocentista in ritardo, incerto, senza forme proprie. Morì, sembra, intorno al 1538 più che ottantenne e fu sepolto in S. Domenico.

BIBLIOGRAFIA: D. G. M. VALGIMIGLI, *Memorie sui pittori e artisti faentini,* Faenza, 1869. — E. CALZINI, *Marco Palmezzano e le sue opere* (in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1894). — A. SCHMARSOW, *Melozzo von Forlì,* Berlin & Stuttgart, 1886. — C. GRIGIONI, *La famiglia di Marco Palmezzani* (in *Rassegna Bibl. dell'Arte It.,* 1901, n. 5-8 e 1902, n. 10-12).

Gesù Cristo con la croce. **460**

Tavola di tiglio: larg. 0,31 — alt. 0,37.

Dal Corpus Domini di Forlì. In Brera il 29 luglio 1811.

Luca Longhi.

Questo pittore, che successe a Francesco Zaganelli nel primato dell'arte ravennate, nacque il 14 gennaio 1507 da un Francesco oriundo di Bologna. Nonostante gli elogi del Carrari, di Filippo Mordani e di Alessandro Cappi che ne scrisse una interminabile biografia, Luca Longhi, come avverte C. Ricci, è artista accurato, gentile, con una lieve nota personale, ma di poca fibra; solo un eccessivo sentimento delle glorie municipali poteva far sì che lo si vantasse « il Raffaello delle Romagne ». Più misurato il Vasari lo chiamò « uomo di natura buono, quieto e studioso », che fece le « sue cose con pazienza e studio ». Nei ritratti fu artista di una certa notorietà, così che lo stesso Michelangiolo ebbe a lodare un suo ritratto del cardinale Guidiccioni. Morì nel 1480: fra i suoi figli seguiron l'arte paterna Barbara e Francesco, che però appaion più deboli del padre, specialmente il secondo.

BIBLIOGRAFIA: C. RICCI, *Rassegna d'Arte* e *Raccolte artistiche di Ravenna*, Bergamo, Arti Grafiche, 1905.

461 **La Madonna e Santi** — Entro una nicchia fiancheggiata da pilastri polistili, la Vergine, in veste rossa e manto azzurro sulle ginocchia, tiene dolcemente il Putto, nudo, ritto dinnanzi a lei in atto di benedire; ai lati S. Paolo e S. Antonio da Padova in ampii manti. Ai piedi della Vergine un putto seduto suona la viola leggendo la musica. Segnato:

·LVCAS·
DE LONGHIS RE PINGEBAT
M D·X·X·X·V·I·I·I

Tavola di pioppo: larg. 1,75 — alt. 2,35.
Dalla chiesa di S. Domenico in Ravenna nel 1811.

Questo quadro, abbastanza piacente, nonostante il colorito acceso, e felicemente ideato, ricorda da vicino nell'atteggiamento delle figure e sopratutto in quello della Vergine in atto di trattenere il Bambino posto quasi in equilibrio, e nello stesso sfondo architettonico, il dipinto dello stesso pittore che si conserva in casa Cavalli a Ravenna.

BIBLIOGRAFIA: ALESSANDRO CAPPI, *Luca Longhi*. — C. RICCI, *Raccolte artistiche di Ravenna*, Bergamo, Arti Grafiche, 1905.
ICONOGRAFIA: C. RICCI, *La Pinacoteca di Brera* cit., pag. 149. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Barbara Longhi.

Figlia di Luca Longhi, il noto pittore ravennate, fu lodata dal Vasari perchè, ancor fanciulletta, disegnava molto bene e coloriva con grazia. « Ma ne' suoi lavori, osserva C. Ricci, le formule paterne, già per sè stesse non robuste, sono slombate ».

BIBLIOGRAFIA: C. RICCI, *Raccolte artistiche di Ravenna*, Bergamo, Arti Grafiche, 1905.

725 **La Madonna che allatta il Bambino.**
Tavola di pioppo: larg. 0,28 — alt. 0,35.
Dono del sig. Casimiro Sipriot (1904).

Questo grazioso quadretto, da attribuirsi a Barbara, come consigliò C. Ricci, anzichè al padre come dianzi, presenta molta affinità

nelle forme tondeggianti delle figure e nel tipo del putto dalla nuca molto sviluppata con la « Madonna della Rosa » di Luca Longhi, di casa Nadiani Monaldini di Ravenna.

BIBLIOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI, *La collezione Sipriot* (in *Rassegna d'Arte,* 1904).

Bagnacavallo (Bartolomeo Ramenghi).

Nacque a Bagnacavallo, piccola terra romagnola, nel 1484 e seguì da prima la maniera del Francia che abbandonò presto, portato dall'ecletismo che lo indusse a imitare diversi maestri emiliani e ferraresi e finalmente Raffaello, del quale riprodusse con poco felici varianti la *Trasfigurazione* nel convento degli Olivetani a S. Michele in Bosco presso Bologna. In questa città diversi suoi quadri lo raccomandano per il buon modellato e la vivacità del colorito. A Roma studiò a lungo Raffaello e, ritornato in Romagna, si modificò sull'esempio dei Dossi. Morì in Bologna nel 1542 lasciando un figlio — pur pittore — Gio. Battista che fece il proprio testamento nel 1590. — Bartolomeo *juniore* pittore fu suo nipote; di quest'ultimo furon cugini i pittori Gio. Battista e Scipione.

BIBLIOGRAFIA: MALVASIA, *Felsina pittrice.* — BLANC et DELABORDE, *Histoire des peintres de l'école bolonaise,* 1875. — F. MALAGUZZI VALERI, *La scuola del Francia* (in *Rassegna d'Arte,* settembre 1901). — E. JACOBSEN, *I seguaci del Francia e del Costa in Bologna (L'Arte,* anno VIII, 1905, fasc. I).

Lo Sposalizio di S. Caterina — Il Bambino, in braccio alla Vergine, infila l'anello in dito a S. Caterina che si presenta in mezza figura, più in basso; dietro la santa è S. Pietro martire. **462**

Tavola di pioppo: larg. 0,47 — alt. 0,55.

Questa tavola appartiene alla maturità dell'artista perchè non rivela più alcun ricordo dell'arte del vecchio Francia, bensì di Raffaello.

Gaspare Sacchi.

Gaspare Sacchi di Imola fiorì nella prima metà del XVI secolo e lavorò a Ravenna e in Romagna. Appartiene anch'egli al gruppo degli ecletici.

L'Adorazione dei Magi e dei pastori dinnanzi a un tempio in rovina e a destra il ritratto di G. B. Bottrigari. Sul gradino inferiore del trono si legge: **463**

JVSSV JOANNIS
BAPTISTAE BVTRI
GARII GASPAR
SACCVS PINGEBAT
MDXXI

Tavola di pioppo: larg. 1,90 — alt. 2,65.

Dal magazzino di Montalto in Bologna il 5 giugno 1811; fu depositato a Cusano nel milanese nel 1847, donde fu ritirato nel 1900.

Questa composizione, di colorito un po' cupo, senza distribuzione razionale delle luci e delle ombre, dalle carni or bronzate, or livide, non manca di vivacità; il gruppo della Madonna col Bambino presenta

qualche analogia col grande quadro dello stesso pittore dal ritratto della committente Camilla dal Cono nella chiesa di San Francesco a Ravenna.

Il Carotti *(Gallerie Naz. It.*, A. II), dopo aver descritto questo quadro quando si trovava ancora nella chiesa di Cusano, aggiunge: « La tecnica in sostanza è marchigiana; vi sono però evidenti gli imprestiti e le preoccupazioni dello stile e del colorito della scuola romana, anzi michelangiolesca. Bello ed interessante quello che crediamo ritratto del pittore, dalla testa espressiva, dalle labbra tumide, dagli occhi assai grossi. Poca espressione di sentimento religioso nell'insieme ».

BIBLIOGRAFIA: G. CAROTTI *(Le Gall. Naz. It.*, II, 1896, pag. 21).

Scuola romagnola del secolo XVI (?).

464 **La Madonna col Figlio, S. Pietro, S. Paolo, S. Elisabetta e S. Lucia.**

Tavola di pioppo centinata: larg. 1,66 — alt. 2,50.

Da Longiano di Romagna spedita a Milano il 15 giugno 1809.

Questo modesto quadro ricorda qualche po' la maniera del Sacchi, ma appare più misurato e composto benchè più debole; più affine infine invece è alla maniera del pittore reggiano Bernardino Zacchetti — noto pei ricordi che ne lasciarono l'Azzari e il Tiraboschi — che lavorò a Roma con Michelangelo, secondo l'Azzari, e del quale il grandioso quadro in S. Prospero con la figura di S. Paolo, il Padre Eterno e la *Caduta di Saul sulla via di Damasco* e nella sagrestia un altro quadro con S. Andrea, S. Caterina e S. Bernardino da Siena, lo rivelan ecceltico artista che risente del Garofolo e sopratutto del Sodoma.

Sigismondo Foschi.

Magister Sigismundus filius magistri Antonij q. Bettini de Fuschis capelle Sancti Ilarij de Faventia, com'è chiamato in un documento relativo a una sua pittura, era nato in Faenza, probabilmente nella fine del XV secolo; la sua prima notizia è del 1520 ed è una sua promessa di dipingere una tavola pei frati di San Francesco in quella città. Gli scrittori ricordan di lui i pochi accenni dei documenti che parrebber provare che la sua attività si svolse dal 1520 al 1532 in patria. Morì intorno al 1540. Il Montanari trovò nelle sue pitture rapporti con quelle di Innocenzo da Imola e del Bagnacavallo, ma il Giordani più acutamente notava: « per la maniera che si scorge nelle tavole da esso colorite appare manifestamente l'imitazione ch'ei tenne del gusto di quel grande fiorentino pittore chiamato Baccio della Porta poi frate Bartolomeo da San Marco e più brevemente il Frate », giudicando così che il pittor ravennate fosse scolaro del maestro toscano. Sembra che, pel passato, alcune sue opere si attribuisser perfino a Sebastiano del Piombo: lo stesso Giordani trovava ne' suoi quadri « un misto del Frate e di Andrea del Sarto ».

BIBLIOGRAFIA: Opp. qui citt.

465 **La Madonna a Santi** — Entro una nicchia la Vergine, seduta nel mezzo, sorregge il Bambino sdraiato sulle sue ginocchia; ai lati, in due gruppi, stanno quattro santi. In alto è un gruppo vivace d'angioli.

Segnato:

1527
SIGISMVNDVS FVSCVS FAENTINVS FACEBAT

Tavola di pioppo centinata: larg. 1,60 — alt. 2,40.

Dalla chiesa di S. Bartolomeo in Faenza il 26 aprile 1811.

E' una composizione degna di studio e, per esser firmata, prova che questo maestro poco noto studiò con intensità alcuni maggiori toscani e specialmente fra Bartolomeo e il Rosso, dai quali tolse la grandiosità del comporre e del modellare, la intensità del caldo colorito, il degradare delicato dei chiaroscuri. Nella prima metà del secolo scorso, come nota il Valgimigli, questo dipinto era attribuito a Bartolomeo della Porta, prima che vi si scoprisse la firma che è tuttora molto oscurata e in piccolissime lettere.

BIBLIOGRAFIA: G. M. VALGIMIGLI, *Dei pittori e degli artisti faentini,* Faenza, Conti, 1869.

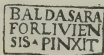
ICONOGRAFIA: C. RICCI, *La Pinacoteca di Brera,* cit., pag. 124. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Baldassarre Carrari il giovine.

Di una famiglia Carrà o Carrari in Forlì è notizia fin dal secolo XIV. Baldassarre, figlio di un Matteo Carrari, nacque intorno al 1460 a Forlì, contrariamente a quanto credettero i vecchi biografi che lo vollero ravennate, e sposò un' Onestina di Girolamo Becchi, dalla quale ebbe tre figli. Dipinse a fresco in San Mercuriale a Forlì e alcune tavole, che provano la sua derivazione artistica dal Rondinelli, del quale, in alcuni suoi dipinti, conserva la grazia bellinesca e il colorito vivace. Nel 1519 il Carrari era già morto.

BIBLIOGRAFIA: C. RICCI, *Rassegna d'Arte* e *Raccolte artistiche di Ravenna,* Bergamo, Arti Grafiche, 1905. — C. GRIGIONI, *Baldassarre Carrari il giovane di Forlì pittore* (in *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana,* nov.-dic. 1890). — Id. (in *Arte e Storia,* 30 giugno 1896). — E. CALZINI (in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1894, pag. 198).

La Vergine in trono col Figlio fra i santi Giacomo e Lorenzo. **466**
Ai piedi due angioli inghirlandati in atto di suonare.

Segnato, in un comparto, nel mezzo:

Trasportato su tela: larg. 1,60 — alt. 1,85.

Dalla chiesa di S. Apollinare Nuovo in Ravenna (1811); in Brera il 29 luglio 1811. Ritirato da Lentate sul Seveso, a cui era stato dato in deposito nel 1847, dalla Direzione nell'ottobre 1899.

E' questo un quadro vivacissimo, festoso per la bellezza dei volti giovanili, per la dolcezza che spira dall'insieme e dagli stessi particolari, per la genialità con cui il pittore ha profuso i fiori intorno al capo degli angioli con un sentimento quasi pagano. La Madonna dal capo incorniciato da ampio scialle che le ricade sotto la gola presenta

molte affinità con l'altra dello stesso maestro che si conserva nella raccolta Massari a Ferrara. Il quadro è tuttora nelle condizioni lamentate dal Carotti quando la tavola si trovava ancora a Lentate sul Seveso. La Direzione della Pinacoteca si riserva di provvedere ai restauri appena sarà possibile.

BIBLIOGRAFIA: G. CAROTTI (in *Galleria Naz. It.*, vol. I, pag. 40). — F. MALAGUZZI VALERI (*Emporium*, gennaio 1903).

ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI (*Emporium*, gennaio 1903). — C. RICCI, op. cit., pag. 127. — Fot. Anderson.

Francesco da Cotignola.

467 **Testa recisa di S. Giovanni Battista.**

Segnato, a graffito, con una punta: M (posteriore?).

Tavola di pioppo: larg. 0,26 — alt. 0,29.

Pervenuto a Brera il 5 giugno 1811 da Bologna dai Padri Osservanti di Cotignola.

Questo quadro era stato ricordato, come opera del Palmezzano, fin dal 1726 da Giorgio Viviano Marchesi in *Vitae Viror. illust. forol.* Il Calzini, nella sua monografia sul Palmezzano, dichiarava di non sapere dove oggi si trovasse.

BIBLIOGRAFIA: Opp. qui su citt.

Scuola romagnola.

468 **La Vergine in trono col Bambino** nudo, che si volge a S. Giobbe, seduta sotto un arco corinzio ornato di festoni di frutta, dal quale pende un drappo. Dall'altro lato è S. Gottardo, in vesti pontificali.

In un cartellino, in basso, è segnata, in lettere rifatte, la scritta, probabilmente apocrifa:

Mar. Palmesanus
Forliviensis P.
. . . *CCCCLXXXXII*

Tavola di pioppo: larg. 1,60 — alt. 2,00.

Dalla Confraternita dei Bianchi in Valverde, Forlì 1809.

BIBLIOGRAFIA: E. CALZINI (*Arch. Stor. dell'Arte*, 1894, pag. 272). — G. CAROTTI (*Le Gall. Naz. It.*, I, pag. 9).

ICONOGRAFIA: Fot. Alinari 14572.

Marco Palmezzano.

469 **La Vergine inginocchiata in adorazione del Bambino** seduto nudo in terra, il capo appoggiato ad un covone e con

tre spighe in mano, mentre S. Giuseppe, seduto, lo osserva. Dal fondo, fra i monti, accorrono i pastori e i cavalieri; in alto gli angioli cantano le lodi del Signore.

Segnato, in basso, in un cartellino:

Marchus Palmizanus
foroliviese (sic)
fecit * *MCCCCLXXXXII*

* V'era scritto in origine FECERUNT, ma fu corretto.

Tavola di pioppo: larg. 1,35 — alt. 2,27.

Nella lunetta **Cristo risorto.**

Dal legno trasportato su tela: larg. 1,55 — alt. 0,87.

Dalla Confraternita dei Bianchi di Valverde in Forlì; pervenuta a Brera il 16 marzo 1809.

Si tratta di un lavoro giovanile del Palmezzano. Di questo quadro scrive il Calzini: « Meno notevole del trittico di San Biagio (a Forlì), ma similmente con qualche carattere umbro, è la tavola della regia Pinacoteca di Brera, ove è rappresentata la Natività di Cristo. E' il primo quadro ove si nota, senza rendercene troppa ragione, qualche influenza anche del Francia. In alto sono tre angioli portanti un cartello; in basso, a destra, due pastori che s'avviano verso il presepio costituito, a sinistra, da un tempio diroccato, mentre un pastore guarda dietro i rottami. Il Bambino, che lo si direbbe peruginesco, appoggia il capo sopra un manipolo di spighe e ne tiene una in mano.... Nelle decorazioni dei pilastri su campo d'oro, è dell'identico gusto d'altri suoi quadri in cui sono arabeschi; nello sfondo i monti dell'Appennino romagnolo, con piccole figure di persone a cavallo che corrono su piccoli sentieri e di gente che lavora ».

Il quadro, nel quale non saremmo disposti a vedere l'influenza del Francia intravvedutavi dal citato scrittore e dallo Schmarsow, è luminoso, vivace di toni, forse sotto l'influsso veneto osservato da qualche scrittore, ma, come in molte altre opere dello stesso pittore, non si raccomanda per soverchia profondità: all'intimità della scena nuocion certamente anche le decorazioni in policromia troppo vivaci dell'edificio in rovina.

Nel Museo di Grenoble, a quanto mi comunica Marcel Reymond, si conserva un' identica replica di questo quadro, ma migliore.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 54. — Fot. Anderson 11250, Brogi 2075.

Il Cristo seduto, in veste bianca e manto cenere, dinnanzi a una esedra ricca di marmi e di dorature, incorona la Vergine che, seduta a lui vicino, si inchina dolcemente. Più in basso sono due santi adoranti e ai lati dell'esedra due angioli in atto di suonare. **470**

In basso, in un cartellino, è segnato:

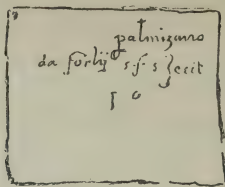



Tavola di pioppo: larg. 1,25 — alt. 1,60.

Dalla chiesa dei Minori Osservanti presso Cotignola nel 1811.

Secondo il Calzini queste figure « un po' rigide, ma non senza espressione e nobiltà, buone pel disegno, alquanto forti negli occhietti delle pieghe, ma ben disposte e grandiose, pare che derivino dal Melozzo. L'epoca deve avvicinarsi a quella della morte del maestro (1494) o è di poco posteriore ». D'altra parte basta confrontare i tipi piacenti dei due angioli suonanti sui gradini del trono con quelli di Melozzo nella sagrestia di S. Pietro a Roma per persuadersi che la conclusione del Calzini è giusta.

BIBLIOGRAFIA: A. SCHMARSOW, *Melozzo da Forlì*, Berlin, pag. 283. — E. CALZINI (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1894, pag. 278). — *Gazette des Beaux Arts*, 1860, pag. 69.

ICONOGRAFIA: E. CALZINI (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1894, pag. 279). — C. RICCI, op. cit., pag. 115. — Fot. Alinari 14573, Brogi 2692.

471 **La Vergine seduta,** in ricco trono di marmo, ai piedi di un monte, col Bambino ritto, nudo, sulle ginocchia. Ai lati i santi Giovanni Battista, Pietro, Domenico e S. Maria Maddalena; in alto, nel cielo, son bizzarramente rappresentati Pegaso e un amorino.

Segnato in basso:

MARCHVS ◆ PALMIZANVS ◆ FOROLIVIENSE ◆ FECERVNT (sic)
MCCCCLXXXXIII ◆

Tavola di pioppo: larg. 1,58 — alt. 1,70.

Dalla Confraternita dei Bianchi di Valverde in Forlì; ricevuto a Brera dal Demanio di Forlì il 16 marzo 1809.

Il Calzini, dopo descritto il quadro, osserva: « Belle le teste dei santi Pietro e Domenico; il san Giovanni è inferiore alle figure consimili del Palmezzano e a noi non pare, come fu osservato, ch'essa ricordi la maniera di Giovanni Santi. Il tipo della Maddalena si scosta affatto dal tipo muliebre abituale al nostro artista e alcune altre figure si presentano qui più rigide e impacciate del solito; epperò sorse a taluno il dubbio che questo quadro e l'altro al n, 197 (ora 469) non siano dello stesso autore; mentre invece, malgrado la data 1492 (la quale potrebbe essere stata ridipinta), è supponibile che il quadro della Natività sia stato eseguito dal Palmezzano stesso in epoca posteriore

e fors'anche a qualche anno di distanza da quest'altro; spiegando così quella certa superiorità di pregi nel dipinto che porta la data 1492 per effetto della maggiore abilità ed esperienza acquistata da questo maestro ».

Lo Schmarsow trovò una certa parentela fra la Madonna di questo quadro e quella di Melozzo che, dalla cappella Orsini, fu trasportato nelle Grotte Vaticane, benchè più impacciata: e nella rigidezza delle figure del S. Giovanni e della Maddalena trova reminiscenze con Giovanni Santi e con l'Antoniazzo, compagno di lavoro, in Roma, di Melozzo.

Da parte nostra osserviamo che la data 1492 (nel quadro n. 469) può realmente esser stata rimaneggiata quando alla parola *fecerunt* fu sostituito *Fecit:* lo stesso carattere delle candelabre policrome sembra rivelare il cinquecento inoltrato: mentre invece non v'è alcun dubbio che la data 1493 del quadro n. 471 sia autentica.

Bibliografia: A. Schmarsow, *Melozzo di Forlì,* Berlin, pag. 282-283. — E. Calzini (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1894, pag. 277).

Iconografia: E. Calzini (in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1894, p. 277). — C. Ricci, op. cit., pag. 126. — Fot. Braun 26549, Brogi 2583.

SALA XXII

Scuola Umbra

Raffaello Sanzio.

Da Giovanni Santi o Sanzio, pittore abile e delicato, nacque Raffaello a Urbino il venerdì santo del 1483. Dal padre ebbe forse i primi rudimenti dell'arte, ma, poichè Giovanni morì nel 1494, non è probabile che quei rudimenti avessero una notevole influenza sulle sorti avvenire dell'arte del maggior genio della pittura, come qualche scrittore vorrebbe. Preferibilmente è a credersi col Morelli che il giovane Raffaello fruisse degli ammaestramenti che Timoteo Vite, reduce allora (1495) da Bologna dove s'era formato nella bottega del Francia, poteva dargli. I primissimi lavori di Raffaello — le tre *Grazie* del duca d'Aumale, il *Sogno del cavaliere* della National Gallery, il *S. Michele* del Louvre — non rivelano infatti ancora quella decisa influenza peruginesca che si palesa nelle opere successive, ma in certe teste un po' tondeggianti e nel colorito ricordano piuttosto lo stile di Timoteo. Lo zio materno di Raffaello, Simone di Battista Ciarla, comprese, meglio che la matrigna del pittore, il genio nascente e mise il giovane presso il Perugino. Del rapido profitto fatto da Raffaello sotto la guida del nuovo maestro è prova la prima sua tavola di grandi proporzioni, la *Crocifissione* eseguita per la chiesa di S. Domenico di Città di Castello, ora nella collezione Dudley a Londra, « la quale se non vi fosse il suo nome scritto nessuno la crederebbe opera di Raffaello, ma sibbene di Pietro », come notava il Vasari. Ma, anche traducendo le forme e riproducendo anche esattamente le composizioni del maestro, Raffaello mostrava l'originalità del proprio genio nobilitando, purificando, ingentilendo le forme dell'originale. Già una maggiore indipendenza dal maestro appare nella *Madonna degli Ansidei,* oggi a Londra. Nel 1504 il pittore si era recato a Firenze ove, dinnanzi agli esempi di Michelangiolo e di Leonardo, la maniera amabile ma sempre uguale dei maestri umbri accolta fino allora da Raffaello cedette il posto a nuove forme ispirate alla ricerca profonda del vero attraverso alle sue personali idealità artistiche. L'influenza di fra Bartolomeo della Porta, co' suoi effetti sapienti di chiaroscuro e la potenza delle sue figure animate dai contrasti interni dell'animo, fu decisiva: la *Madonna del Gran Duca,* la *Madonna del Cardellino,* la *Madonna del Baldacchino,* la *Bella Giardiniera,* la *Deposizione* della Galleria Borghese e alcuni ritratti appartengono a quel periodo del pittore. Nel 1508 Raffaello andava a Roma chiamatovi da Bramante. Da questo momento incomincia l'ultimo ed attivissimo periodo della breve vita di lui. Giulio II gli commise gli affreschi per la stanza della *Segnatura* dove svolse la *Disputa del Sacramento* e poscia, con una grandiosità e un equilibrio ancor nuovi fino allora, la *Scuola d'Atene,* il *Parnaso,* le *tre figure allegoriche.* Nell'ottobre del 1511 il lavoro era condotto a termine. La meravigliosa operosità del pittore non fu estranea probabilmente alla sua fine im-

matura; nei dodici anni che abbracciano il pontificato di Giulio II e quasi intero quello di Leone X Raffaello proseguì la grandiosa epopea pittorica delle *stanze,* preparò cartoni di musaici e disegni per tappezzerie, eseguì quadri da cavalletto per committenti, ritratti, schizzi per decorazioni, progetti architettonici, diresse la ricostruzione della basilica vaticana e le decorazioni delle ville pontificie e quelle dei teatri per le rappresentazioni delle commedie dell'Ariosto, sorvegliò gli antichi monumenti romani e gli scavi, provvide alla decorazione delle *Logge* sia col pennello sia sorvegliando l'opera dei numerosi scolari. Re, principi, cardinali, ricchi committenti si disputavano l'opera sua. Pel fastoso banchiere Agostino Chigi eseguì affreschi nella più bella villa che sia al mondo, la *Farnesina.* Fra tanto turbinìo di lavoro trovò modo di creare opere come la *Visione di Ezechiele,* la *Santa Cecilia,* la *Madonna della Seggiola*, la *Madonna di Foligno*, la *Madonna di S. Sisto,* parte della *Trasfigurazione* e numerosi ritratti e quadri minori. Qualche volta la rapidità fu di danno alla perfezione o gli scolari non seppero interpretar sempre il grande pensiero; ma il genio trionfava ancora e creava fino alla morte, che lo colse nel venerdì santo del 1520 a soli 37 anni. « La memoria et il nome resterà qua giù in terra — scriveva il contemporaneo Marcantonio Michiel a un amico dandogli la dolorosa notizia — et nelle opere sue, et nelle menti degli huomini da bene longamente ». E il Castiglione, alla propria madre: « Non mi pare essere a Roma, perchè non vi è più il mio poveretto Raffaello ». E' sepolto nel Pantheon. Fu detto giustamente di lui che il suo genio fu il risultato di molti secoli di lento lavorìo, e che personificò in una meravigliosa armonia i due elementi costitutivi della grandezza del Rinascimento: il culto del vero e la ricerca dell'ideale.

BIBLIOGRAFIA: A. SPRINGER, *Raffael und Michelangelo,* Leipzig, 1878. — E. MÜNZT, *Raphael*, Paris, Hachette, 1881 e *Les historiens et les critiques de Raphael,* ivi, 1883. — J. D. PASSAVANT, *Raffaello d'Urbino,* Firenze, 1882. — M. MINGHETTI, *Raffaello Sanzio,* Bologna, 1885. — CAVALCASELLE e CROWE, *Raffaello,* Firenze. — SZECSEN, *Rafael* (in *Ungarische Revue,* ottobre-nov. 1890). — G. MORELLI, *Kunstchritische Studien,* vol. III, Lipsia, 1893. — H. DOLLMAYR, *Rafaels Werkstaette* (in *Jahrbuch der K. Samm. des ost. Kais.,* 1895). — J. CARTWRIGHT, *The early work of Raphael,* London, Seeley, 1895. — B. BERENSON (in *Gazette des Beaux Arts,* 1896, pag. 273) e *The study and Criticism of Italian Art*, 1902. — H. STRACHEY, *Raphael*, London, Bell, 1900. — H. COOK (in *Gazette des Beaux Arts,* 1 marzo 1900). — A. ROSENBERG, *Raffael,* Leipzig, 1904 (in *Die Klassiker der Kunst,* I). — A. R. DRYHUST, *Raphael,* London, 1905. — G. CAROTTI, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello,* Milano, Hoepli, 1905.

472

Lo Sposalizio della Vergine — S. Giuseppe, in veste azzurrognola e manto giallo che si svolge in ampie e dignitose pieghe su una spalla e dinnanzi ai fianchi, reggendo il ramoscello fiorito secondo l'antica leggenda, — ritenuta apocrifa dai Bollandisti *(Acta Sanct.* III, p. 6) — seguito dal gruppo dei giovani concorrenti alla mano della Vergine — uno dei quali si curva a spezzare il proprio ramo poichè s'accorge di non essere il prescelto — porge l'anello, assistito dal vecchio sacerdote, alla Vergine, la quale, vestita di rosso e di manto azzurro, in atteggiamento modesto e raccolto, protende la destra perchè lo sposo le infili l'anello. La Madonna è seguita da un gruppo di giovani compagne che osservano, mute e riguardose, la dolce scena che si svolge all'aperto, in un' ampia valle racchiusa, lontano, da collinette boscose, dinnanzi a un tempietto poligonale a logge, di puro stile classico. Diversi gruppi di figurette son sparsi, nel fondo, qua e là.

Sulla trabeazione del tempio, nel centro, leggesi:

-RAPHAEL-VRBINAS-

e, negli spicchi dell'arco sottostante:

M DIIII.

Tavola di pioppo, centinata: larg. 1,18 — alt. 1,70.

Questa che, per dirla col Berenson, è una delle più deliziose composizioni del mondo, si trovava nella chiesa di San Francesco dei Padri Minori Conventuali in Città di Castello. Il 28 giugno 1798 il generale Giuseppe Lecchi l'ebbe in dono dal Municipio e nel 1801 la vendette per 3500 zecchini (L. 50.000 secondo il Magherini Graziani) a Giacomo Sannazzari di Milano, raccoglitore di quadri, dal quale passò, in eredità, con altri oggetti d'arte, all'Ospedale Maggiore di Milano (1804). La cornice originale andò smarrita, nè le ricerche fatte per rintracciarla sortirono buon esito; l'attuale, ricchissima d'ornati, è del principio del secolo scorso e di stile *impero*. Dopo ripetute istanze dell'Accademia di Belle Arti e particolarmente di Giuseppe Bossi e di Gaetano Cattaneo, il Governo ne fece acquisto insieme ad altri quadri per L. 45 mila circa con decreto vicereale del 28 marzo 1806 e la destinò a Brera. Le pratiche fatte nel 1819 dai Minori Conventuali di Città di Castello presso il principe di Metternich e più volte dalla famiglia Gualterotti di quel luogo, come ereditaria della famiglia Albizzini che fin dal 1633 erano entrati in proprietà dell'altare e del relativo quadro di Raffaello in S. Francesco a Città di Castello, non approdarono a nulla: ragioni imprescindibili basate sulla legge e sui regolari contratti tolser sempre qualunque dubbio sulla legittimità del possesso del quadro da parte dello Stato e della Pinacoteca di Brera. Nel 1859, quando i francesi giunsero vittoriosi a Milano, fu ventilata la proposta di donare il quadro alla Francia, ma, per fortuna, la cosa non ebbe seguito.

Il quadro fu restaurato dal pittore Giuseppe Molteni, malgrado molte proteste. Le censure non mancarono, ma i pareri furon discordi: secondo il Passavant il restauro giovò al dipinto, secondo il Cavalcaselle e il Crowe lo danneggiò togliendogli la patina del tempo e le ultime finitezze. Il Mongeri intervenne facendo osservare che non era vero che il restauro fosse costato 14.000 lire come si era detto, ma appena 3000, e che si era limitato a una prudente lavatura, a spianare nel rovescio la tavola e a chiuderne i buchi dei tarli col mercurio, sotto l'assistenza di esperti e valenti artisti.

Non si conosce quando precisamente Raffaello ricevesse l'incarico dai francescani, se pur l'ebbe da essi e non da qualche fedele, di dipingere questo quadro; la data 1504 prova ad ogni modo che in quell'anno il dipinto fu ultimato. Più tardi, e precisamente il 25 agosto 1633, i fratelli Albizzini ottennero il patronato della cappella di San Giuseppe in cui si trovava il quadro, obbligandosi a non rimuoverlo per nessuna ragione; nel 1734 fu data un' altra forma a quell'altare. Il quadro non fu tolto di là che nel 1798 quando i fanatici delle novità francesi non trovaron modo migliore per dimostrare la loro sim-

patia ai Cisalpini che s'eran condotti a Città di Castello che offrire al loro generale il prezioso dipinto, nonostante il divieto del commissario francese ad Ancona e di diversi cittadini.

Nel dipingere questa tavola — vivacissima di colorito e di una particolare delicatezza di sfumature nei visi pieni d'idealità, nelle vesti, nello stesso cielo azzurro degradante in una tinta più fredda, all'orizzonte — Raffaello tenne forse presente il quadro con lo stesso soggetto eseguito dal Perugino — o, per il Berenson, dallo Spagna — ora nel Museo di Caen. In quest'ultimo dipinto i gruppi delle figure presentan molta somiglianza con quelli del quadro di Raffaello: solamente il posto occupato nel quadro braidense dalla Vergine e dal gruppo delle donzelle lo è invece nel quadro di Caen da Giuseppe e dai giovani; e il tempio del fondo presenta notevoli differenze nelle due composizioni. Il tempietto nel quadro di Caen è quasi lo stesso, in forma più semplice, che si vede nell'affresco *La consegna delle chiavi* nella Sistina. Un altro dipinto di analogo soggetto e di analoga disposizione è nella predella del Perugino oggi a Fano — e a lui spetta dunque il merito della creazione — che è più vicina al quadro di Caen che a questo di Brera anche nella particolarità dello sgraziato atteggiamento del sommo sacerdote che si presenta coi piedi eccessivamente lontani fra loro: particolarità che ritorna anche nel soggetto dello *Sposalizio* nella predella attribuita a Eusebio da S. Giorgio (n. 483) nella stessa Galleria di Brera e che può esser esaminato per lo studio della interpretazione dell'analogo soggetto; ma nella stessa predella la scena si svolge sotto il portico del tempio e le figure dei compagni di Giuseppe e della Vergine son più sparse ai lati come richiedeva la forma stessa orizzontale della predella, a differenza del quadro di Brera in cui l'unità dell'azione rivela il maestro progredito e sapiente.

BIBLIOGRAFIA: B. BERENSON (in *Gaz. d. Beaux Arts,* 1896, p. 273) e *The study and criticism of Italian Art,* Serie II[a], Londra, 1902, pagg. 1-22. — G. MAGHERINI GRAZIANI, *L'Arte a Città di Castello,* 1897, pagg. 247-258. — J. D. PASSAVANT, *Raffaello,* vol. II, pag. 21. — A. SPRINGER, *Raffael und Michelangelo,* pag. 48 e segg. — CAVALCASELLE e CROWE, *Raffaello*, pag. 164. — M. MINGHETTI, *Raffaello,* pag. 50 e segg. — E. MÜNTZ, *Raphael,* pag. 84 e segg. e *Les historiens ecc. de R.* — S. CARTWRIGHT, *The early work of Raphael,* pag. 33 e segg. — L. MANZONI (in *Bollettino della R. Deputaz. di S. P. per l'Umbria,* Perugia, vol. IV, 1898, pag. 511). — H. STRACHEY, *Raphael,* pag. 132, ecc.

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit. — Inciso pure da Giuseppe Longhi (1820), da Pietro Folo, da Rudolph Stang (1873), da M. Pekenino, ecc. — E. MÜNZT, *Raphael,* pag. 84. — J. CARTWRIGHT, *The early work of Raphael,* pagg. 34-35. — H. STRACHEY, *Raphael,* pagg. 6-7. — G. CAROTTI, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello,* pag. 221. — A. VENTURI, *La Madonna,* pag. 137. — C. RICCI, op. cit., ripr. in princ. al vol. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14582, 14583, 14584, 14585, 14586, 14587, Anderson 11100, 11252, 11253, 11254, Braun 26552, Brogi 2593, 11678, 11679, 11680, 11681, 11682, Montabone, Rotografica ecc. — Fotoincisioni dell'Ist. It. d'Arti Grafiche di Bergamo, nn. 9, 108, 281, 322, 701.

SALA XXIII

Scuole dell'Italia centrale

Attribuito a Giacomo Pacchiarotti.

Nacque il Pacchiarotti a Siena nel 1474; fu uno spirito irrequieto e più occupato d'avventure guerresche che di pittura. Successe al Fungai e sentì l'influsso del Sodoma; a Firenze e a Siena si conservano le migliori sue opere. Morì intorno al 1540.

473 **La Vergine**, in mezza figura, in ricco manto verde scuro, fermato sul petto, tiene il putto, il quale, nudo, avvolti i lombi da un leggerissimo velo, si volge allo spettatore. Dietro il gruppo son due angioli biondi in adorazione.

Tavola di pioppo, centinata: larg. 0,37 — alt. 0,60.

Venduta a Brera, per L. 2000, dal prof. Alessandro Franchi di Siena nel settembre del 1899.

BIBLIOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI (in *Emporium*, gennaio, 1903, pag. 44).
ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI (in *Emporium*, gennaio, 1903, pag. 43). — C. RICCI, op. cit., pag. 252. — Fot. Anderson 12722, Brogi 14510.

Scuola umbra.

474 **Madonna col Figlio**, fra i cherubini, in mezze figure, a fondo d'oro.

Tavola di tiglio: larg. 1,36 — alt. 0,46.

Legato Oggioni (1855).

E' lavoro di un modesto pittore della bottega del Pintoricchio, non senza dolcezza e delicatezza di forme.

Benozzo Gozzoli.

Nacque nel 1420 o, per altri, nel 1424 a Firenze. Allievo del Beato Angelico, dopo aver anche studiato di scultura, andò col maestro a Roma quando questi, chiamato da Eugenio IV, vi si recò nel 1445 per rappresentare alcune scene a fresco in Vaticano; e quando il Consiglio della fabbrica del Duomo d'Orvieto chiamò, due

anni dopo, l'Angelico a decorare una cappella della cattedrale stessa, Benozzo lo seguì (1447) e gli si associò nel lavoro. Nel 1449 abbandonò il maestro per recarsi a Montefalco dove lavorò per la chiesa di San Fortunato e, dopo il 1452, frescò il coro della chiesa di San Francesco, svolgendovi i fatti della vita del santo. Andò poscia, sembra, a Perugia, poi ritornò a Firenze dove, per incarico di Piero de' Medici, nel 1459 stava dipingendo la piccola cappella del palazzo, oggi Riccardi. Dal 1463 al 1467 Benozzo finì a S. Gimignano gli affreschi del coro di San Agostino; a Monte Oliveto eseguì una Crocifissione; a S. Chiara a Castel Fiorentino svolse un ciclo di pitture oggi quasi interamente scomparse. Fra gli ultimi lavori (1469-84) sono le pitture di buona parte della parete nord nel Camposanto di Pisa. Morì a Pistoia il 4 ottobre 1497 e lasciò sette figli. I contemporanei lo tennero in gran concetto: il Vasari, più tardi, ricordando le pitture del Camposanto, ebbe a definirle « opera terribilissima e da metter paura a una legione di pittori ». Le sue opere, vivacissime, di spirito narrativo tutto fiorentino, se non sempre corrette, ricordano da prima la maniera dell'Angelico, del quale tuttavia non ebbe la semplicità ingenua e la profonda pietà cristiana. « Le figure di Benozzo — osserva il Venturi — si distinguono subito da quelle del maestro, perchè meno terse, meno ispirate, senza che virtù e bontà traspaiano come lume entro l'alabastro ». Anche nelle opere successive conservò la tendenza alla gaia rappresentazione della vita del suo tempo e alla ricchezza delle decorazioni; la gaiezza dei toni e la festosità esteriore tenner sempre in lui il posto dell'intimo sentimento delle figure.

BIBLIOGRAFIA: N. BALDORIA (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1890). — M. WINGENROTH, *Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli*, Heidelberg, 1897. — I. B. SUPINO, *Beato Angelico*, Firenze, Alinari, 1898. — A. VENTURI, *Beato Angelico e Benozzo Gozzoli* (nell'*Arte*, 1901, p. 1 e segg.). — A. CHIAPPELLI (in *Arch. Stor. Italiano*, XXXIV, pagg. 146-158).

475

S. Domenico risuscita un fanciullo, Napoleone, ucciso da un cavallo. Assistono al miracolo un cardinale, alcuni monaci e tre donne sedute intorno al fanciullo. La scena si svolge, in due momenti diversi — l'uccisione e il miracolo — dinnanzi a un convento.

Tavola di pioppo: larg. 0,35 — alt. 0,25.

E' parte della predella d'un quadro che si conserva nella Galleria Nazionale di Londra. Un altro frammento, verosimilmente della stessa predella (le altre tavolette son da ricercare), è nella raccolta del signor Rodolfo Kann a Parigi, che, come osservò il Ricci, appartiene pur esso al Gozzoli, benchè il Weisbach pensasse altrimenti.

Venduto nel settembre del 1900 dallo scultore cav. Achille Alberti per L. 3500.

E' un' opera attraentissima per finezza, vivacità di colorito, spontanea negli aggruppamenti e negli atteggiamenti delle figure, accuratissima nella stessa rappresentazione degli accessori, tanto delle figure che dell'architettura del fondo. Il grazioso quadretto, notato presso l'antico proprietario dal prof. Giulio Carotti che ne propose l'acquisto alla direzione della Pinacoteca, presenta un notevole interesse per la raccolta braidense, che di opere toscane è così povera.

« La composizione tranquilla nei raggruppamenti — scriveva allora il Carotti — e nei movimenti delle figure del primo piano, è di una graziosa naturalezza e ricorda le storie di S. Agostino a S. Gimignano; lo stesso verismo e la stessa naturalezza temperate da un senso piacevole e delicato. Il cavallo solo ci pare di un verismo meno raddolcito, ma notiamo che l'artista per far più presto ha preso a modello il tipo di cavallo di Andrea del Castagno. Nel complesso questa

scena, nonostante l'argomento, è tutt'altro che commovente e dolorosa, concorrendovi il piacevolissimo e gaio colorito, di una grande festosità e di una trasparenza luminosa veramente ammirabili. ». Il tono basso del bianco della chiesa gotica e del porticato del chiostrino accrescono la vivacità dei colori delle figure, in cui brillano l'oro del nimbo del Santo, il rosso vivo delle vesti del Cardinale e del piccolo Napoleone, l'azzurro argentino della veste di una delle donne e il manto lilla rosa di un' altra: tutto è luce e vivacità in questa graziosa scenetta in cui si rivela nelle forme qualcosa dell'arte più ideale dell'Angelico e sopratutto lo spirito gaio del pittore novellista.

Se la tavoletta faceva parte, come sembra, del quadro con la Madonna col Bambino fra santi e angioli della Galleria di Londra (n. 283 del catalogo del 1889 di Edward Cook), essa fu eseguita nel 1461. Si conosce infatti il contratto con cui, in data 23 ottobre 1461, la Compagnia della Purificazione della Vergine di Firenze sopra alla chiesa di S. Marco *alloga et concede a Benozo di Jese dipintore* la tavola con la figura della Vergine, S. Gio. Battista, S. Zanobi, S. Girolamo, S. Pietro, S. Domenico, S. Francesco ecc. e, nella predella, le istorie dei detti santi; e vi si raccomanda che Benozzo debba eseguire anche queste *di sua propria mano.* Il pittore, osserva C. Ricci, non era dunque più *nella sua giovanezza* quando dipinse il quadro, come pretende il Vasari, che fu forse indotto a tale giudizio dalla spiccata tendenza alla maniera dell'Angelico che si nota ancora in esso.

La tavola completa dalla Compagnia di S. Marco passò all'Ospizio dei Pellegrini e si trovava ancora nel loro refettorio nel 1757; nel 1775 gran parte dell'edificio era rimasto incorporato nel palazzo dei Pucci in via S. Gallo; la tavola, passata poi alla famiglia Rinuccini, venne ceduta alla Galleria Nazionale di Londra nel 1855. Forse la predella vi era stata tolta fin dal 1775.

BIBLIOGRAFIA: *Alcuni documenti artistici non mai stampati*, Firenze, 1855, pagg. 12-15. — N. BALDORIA (in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1890). — L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti,* Pisa, 1890. — I. B. SUPINO, *Beato Angelico,* Firenze, Alinari, 1898. — G. CAROTTI, *Una tavoletta di Benozzo Gozzoli* (in *Rassegna d'Arte,* maggio 1901). — WEISBACH, *Francesco Pesellino,* Berlino, 1901. — A. VENTURI, *Beato Angelico e Benozzo Gozzoli* (nell'*Arte,* 1901, I fasc.). — F. MALAGUZZI VALERI (in *Emporium,* gennaio 1903, pag. 25). — G. FRIZZONI (in *Zeitsch. für bil. Kunst,* dicembre 1903). — C. RICCI (ne *La Lettura,* maggio 1903) e *La Pala della Compagnia della Purificazione* (nella *Rivista d'Arte,* Firenze, 1904, pagg. 1-12). — L. CUST e H. HORNE (in *Burlington Magazine,* agosto 1905, pagg. 317-383, e *Rivista d'Arte,* III, 1905, p. 181). — CAVALCASELLE e CROWE, op. cit.

ICONOGRAFIA: G. CAROTTI (in *Rassegna d'Arte,* 1901, p. 73). — A. COMANDINI (in *Illustrazione Italiana,* 7 giugno 1903). — F. MALAGUZZI VALERI (in *Emporium,* gennaio 1903, pag. 25). — C. RICCI, op. cit., pag. 253, in *Lettura,* maggio 1903 e in *Rivista d'Arte,* 1904, p. 6. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche e altre parti della pala, ivi. Fot. Anderson 12679, Brogi 14507.

Luca Signorelli.

Nacque a Cortona da Egidio di Luca intorno al 1441: secondo l'ultimo biografo, il Mancini, solamente nel 1450. Entrò ancor giovanissimo nello studio di Pier dei Franceschi, ad Arezzo, dove Piero dipingeva il coro di S. Francesco; dal maestro il Signorelli avrebbe appresa la conoscenza dell'anatomia, nella quale doveva divenir sommo, e della prospettiva. Prese parte attiva alla vita pubblica a Cortona e fu

475. Benozzo Gozzoli: S. Domenico risuscita il piccolo Napoleone.

476. Luca Signorelli: La flagellazione di Gesù Cristo.

477. Luca Signorelli: La Madonna col Bambino.

Priore e fra i Conservatori degli Ordinamenti del Comune e nel Consiglio Generale. La sua attività artistica si svolse, preziosa e sapiente, a pro di Perugia, di Cortona, di Gubbio, di Spoleto, di Città di Castello, di Firenze, di Volterra, di Urbino, di Monte Oliveto, di Siena, di Orvieto, di Arcevia, di Roma, di La Fratta (Umbertide), di Arezzo, di Foiano e altrove. L'opera sua era richiesta dai maggiori: il cardinal Girolamo Basso della Rovere gli commise le pitture del soffitto della sagrestia degli Angioli nel Santuario di Loreto (1491-96); il papa parte degli affreschi (il testamento di Mosè al popolo e la sua morte) nella Sistina; il Priore di Monte Oliveto la decorazione di un lato del chiostro in cui il pittore svolse i fatti della vita di S. Benedetto. Negli affreschi del Duomo di Orvieto, svolgendo la fosca poesia dell'Apocalisse, l'arte potente del maestro toccò il sommo: il suo realismo vi trionfa nelle forme sicure dei corpi e nella drammaticità degli aggruppamenti nella stessa misura, attraverso lo spirito dei tempi, in cui trionferà più tardi Michelangelo col suo *Giudizio universale:* e i rapporti fra i due maestri non sono occasionali. Nel 1502 e nel 1506 perdette i due suoi figli. Il Vasari, che ebbe occasione di conoscere « quel buon vecchio, il quale era tutto grazioso e pulito », ricorda che « fu Luca persona d'ottimi costumi, sincero, ed onorevole con gli amici, e di conversazione dolce e piacevole con ognuno, e sopra tutto cortese a chiunque ebbe bisogno dell'opera sua e facile nell'insegnare a' suoi discepoli. Visse splendidamente e si dilettò di vestir bene. Per le quali buone qualità fu sempre nella patria e fuori di somma venerazione ». Morì nella fine del 1523 e « col fondamento del disegno e degli ignudi particolarmente e con la grazia della invenzione e disposizione delle storie aperse alla maggior parte degli artefici la via all'ultima perfezione dell'arte ».

BIBLIOGRAFIA: MANNI, *Vita di Luca Signorelli* (in *Raccolta Milanese* del 1756, Milano). — R. VISCHER, *Luca Signorelli und die Italienische Renaissance,* Lipsia, 1879. — CAVALCASELLE e CROWE, *Luca Signorelli,* 1898. — MAUD CRUTTWEL, *Luca Signorelli*, London, Bell, 1899. — G. MANCINI, *Vita di Luca Signorelli,* Firenze, 1903. — G. F. WAAGEN, *Uber Leben, Wirken und Werke der Maler Andrea Mantegna und Luca Signorelli (Historisches Taschenbuch von Raumer).*

476

Gesù, legato alla colonna, nel mezzo di un tempio classico ornato di bassorilievi, è flagellato dagli sgherri nudi. Assiste alla scena Pilato seduto in alto trono.

Nella trabeazione dell'edificio si legge:

· OPVS · ·LV CE · CORTONESIS ·

Tavola di pioppo: larg. 0,60 — alt. 0,84.

Dalla chiesa di S. Maria del Mercato a Fabriano il 24 settembre 1811.

La tavola appartiene alla giovinezza del pittore. L'ultimo biografo del maestro, Girolamo Mancini, così ne scrive: « il Paziente, legato alla colonna, ha bella capigliatura, piuttosto volgare la faccia, tozze le membra, forzata la posizione della gamba sinistra. Con grosse funi lo battono tre manigoldi seminudi in attitudini feroci, ma naturali, mentre un quarto piegato con forza il ginocchio contro la colonna stringe le corde che avvincono l'Innocente. Sciarpe multicolori, frequenti nelle opere di Luca, cingono i fianchi di Gesù e degli aguzzini. Assistono al supplizio un bel giovane, da sinistra dello spettatore due uomini quasi nascosti fra il Paziente ed un aguzzino; da destra, con turbante in capo, un uomo barbuto dietro un soldato che sguaina la spada. L'impugna nuda Pilato, assiso sopra altissimo basamento, adorno di cornici. La collocazione e l'atteggiamento di Pilato sono ridicoli, in contrasto colla straordinaria naturalezza delle altre figure. Una parete decorata da due ordini di pilastri, con basi, cornici, due capitelli rifiniti da statuette e bassorilievi negl'interstizi fra i pilastri forma il fondo del quadro. Un idolo corona la colonna dov' è legato

il Redentore, e dallo sfondo rettangolare lasciato a tergo di Lui apparisce l'azzurro del cielo ». Noi aggiungeremo che le figure son segnate da un contorno nero e incisivo, le pieghe della pelle, nello sforzo dei muscoli, si delineano come tagli profondi nella carne e che il colorito un po' basso di tono e giallognolo dei corpi nudi è ravvivato da leggerissime pennellate di biacca lucenti come striscie metalliche: qualche doratura leggera ravviva le vesti qua e là. E notiamo come questo sia forse l'unico dipinto del Signorelli che, almeno nella forma dei piedi eccessivamente lunghi, riveli quella influenza da Pietro Pollajolo di che alcuni critici ci parlano.

Il Cavalcaselle volle notare rapporti fra questa composizione e le figure che assistono alla morte d'Adamo sulla gran lunetta d'Arezzo e con le due *Flagellazioni* di Pier della Francesca nel gradino della tavola, con la Madonna della Misericordia a Borgo S. Sepolcro, e della sagrestia del Duomo d'Urbino; in quest'ultima l'atteggiamento del Redentore e il motivo della colonna sormontata dall'idolo sembrano realmente aver giovato al Signorelli, come, della *Flagellazione* di S. Sepolcro, la composizione generale con la figura di Pilato anche qui seduto in alto scanno. Non sapremmo condividere la pessimista opinione del Müntz che giudicò il quadro di Brera « mediocre, sgangherato nella composizione, crudo nel colore e difettoso », pur riconoscendone la vigoria e l'ardire del disegno e della modellazione; e preferiamo schierarci coll'autore del *Cicerone* che ne lodò il movimento grandioso e col Morelli che chiamò « molto interessanti » le due tavolette sue di Brera.

Questo quadro è molto affine, nella composizione generale, alla *Flagellazione* dello stesso Signorelli in S. Crescenziano a Morra presso Città di Castello, che presenta più vivacità negli atteggiamenti anche un po' esagerati dei flagellatori, ma minor sentimento e severità del quadro braidense. L'Anselmi dubitava che questa tavola e la seguente (n. 477) potessero far parte di altro quadro proveniente dalla chiesa di S. Maria del Mercato di Fabriano.

BIBLIOGRAFIA: MANNI, *Vita di Luca Signorelli* (in *Raccolta milanese* del 1756, Milano). — ROBERT VISCHER, *Luca Signorelli und die Italienische Renaissance,* Lipsia, 1879. — A. ANSELMI (in *Archivio Stor. dell'Arte,* 1890, pag. 157). — MAUD CRUTTWEL, *Luca Signorelli,* Londra, Bell, 1899 (in *The Great Masters,* ecc., ed. G. C. Williamson). — G. MANCINI, *Vita di Luca Signorelli,* pagg. 31 e 197, Firenze, Carnesecchi, 1903. — P. GIANUIZZI, *Le pitture di Luca Signorelli in Loreto,* Cortona, 1903.

ICONOGRAFIA: M. CRUTTWEL, *Luca Signorelli,* pagg. 32-33. — C. RICCI, *La Pinacoteca di Brera,* op. cit., pag. 139. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14589, Anderson 11083, Braun 2655, Brogi 2680.

477 **La Madonna col Bambino** — La Vergine, in veste di broccato d'oro, un leggerissimo merletto sul seno e un ampio manto verde punteggiato d'oro, allatta il Bambino che, tenendo la mammella dalla quale zampilla il latte con ambo le mani, si volge in atto naturalissimo allo spettatore. Il gruppo divino è circondato da un giro di cherubini.

Tavola di pioppo, centinata: larg. 0,60 — alt. 0,84.

Dalla chiesa di Santa Maria del Mercato a Fabriano; pervenuto a Brera il 24 settembre 1811.

La stessa provenienza, la misura uguale al precedente dipinto del Signorelli, la stessa tonalità e l'uso delle dorature, l'esecuzione raccolta, quasi timida, fanno ritenere che quest'opera — certamente del periodo giovanile del Signorelli — sia stata eseguita, come pensa il Mancini, durante il medesimo soggiorno del pittore a Fabriano. In questo quadro i tipi della Vergine e del Putto son già quelli che ritorneranno in molti altri dipinti del Signorelli e particolarmente in quelli della Cattedrale di Perugia, degli Uffizi e di Pitti. Per conoscere la derivazione da maestro a scolaro si può utilmente confrontare questo dolcissimo quadretto di Brera con la figura della Vergine reggente il Bambino nella pala della Pinacoteca di Perugia di Pier dei Franceschi; la Vergine si presenta in entrambi i quadri di tre quarti con la fronte incorniciata da un lino, illuminata vivamente di fronte, e la linea del mento si delinea con un' ombra fortemente marcata; i putti sono entrambi grassi e forti, dalla fronte eccessivamente sviluppata, gli occhi segnati troppo rudemente: ma per opera del Signorelli le forme si nobilitano e s'ingentiliscono notevolmente.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 140. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Anderson 11082, Braun 26544, Brogi 2074.

Scuola umbra del secolo XVI.

478

La Madonna e S. Giovannino adoranti il Bambino — Gesù è appoggiato in terra su un cuscino dinnanzi a un tempio a logge in rovina, nel mezzo di una valletta; da un lato sporgono il bue e l'asino. Nel fondo s'ergono qua e là alcuni castelli di tipo tedesco.

Tondo su tavola di pioppo: diam. 0,53.

Legato della signora Giuseppina Zuzorni Perelli.

Scuola senese del sec. XIV.

479

Il Redentore, in mezza figura, benedicente, visto di fronte.

Tavola di pioppo: larg. 0,31 — alt. 0,73.

Scuola toscana del sec. XV.

480

L'Adorazione dei Re Magi, con numerose figurette. Il fondo è a colline cosparse di alberelli.

Tavola di pioppo: larg. 0,90 — alt. 0,18.

Legato Oggioni (1855).

Sembra opera di uno dei tanti modesti pittori di cassoni da corredo nuziale.

Nicolò da Foligno (Scuola).

481 **La Madonna**, di fronte, orante fra angeli bianco-vestiti, e nella cuspide il Padre Eterno.

Tavola di pioppo, cuspidata: larg. 0,50 — alt. 0,90.
Legato Oggioni (1855).

482 **S. Sebastiano** fra i santi Domenico e Antonio abate più in basso, e, nella piccola cuspide, S. Giov. Battista.

Tavola di pioppo: larg. 0,50 — alt. 0,90.
Legato Oggioni (1855).

Eusebio da San Giorgio.

Di questo pittore di Perugia il Passavant ricorda che il suo nome figura, accanto a quello di Pintoricchio, così: *Eusepius Jacobi Cristophori;* l'aggiunta di *S. Giorgio* è nella matricola degli speziali del 1506 al nome del fratello. Nel 1501 lavorava in piccole cose insieme a Fiorenzo di Lorenzo e a Berta di Giovanni. Figura come uuo dei primi discepoli del Perugino, ma le sue opere sono assai limitate. Nel 1507 frescò nel chiostro di S. Damiano ad Assisi apponendovi il proprio nome. Un' altra sua opera è del 1512. Nel 1527 faceva parte del Consiglio d'amministrazione della cosa pubblica. Si ignora l'anno della sua morte.

BIBLIOGRAFIA: C. RICCI, *Il Pintoricchio,* Parigi, Hachette, 1903.

Tre scene:

483 **Gli Apostoli e l'Assunta** che dà la cintola a S. Tommaso. Ai lati: la **Natività di Maria**, lo **Sposalizio della Madonna.**

Gli Apostoli, nella scena centrale, son disposti in due gruppi, varii di atteggiamento, e prendon parte compunti alla scena, al contrario dei compagni di Giuseppe e di Maria nella scena dello *Sposalizio*, nella quale il vecchio sacerdote, piantato sgraziatamente a gambe aperte, come nel quadro di Caen dato al Perugino — e dal Berenson allo Spagna — assiste e consacra lo Sposalizio, che si svolge in un tempio, dalle logge aperte, del quale si vede la campagna a colline degradanti sopra un lago percorso da barchette a pena segnate a punta di pennello. Di un carattere tutto aneddotico è la terza scena della *Natività di Maria;* in una stanza a logge aperte, attraverso le quali si scorge la campagna distesa a grandi linee, S. Anna in letto è assistita da una giovane che le porge una coppa, mentre un' altra si avvicina sorreggendo un recipiente con l'acqua; ai piedi del letto due donne si passan fra le braccia la neonata, mentre una terza, in ginocchio, congiunge le mani in adorazione; una quarta giovane donna entra da sinistra reggendo sul capo una ricca anfora.

Tavole di pioppo: larg. 0,83, 0,48, 0,83 — alt. 0,24.

Legato Oggioni (1855).

Già assegnata a Raffaello giovane, la tavola ripete la predella del quadro del Perugino a Fano; apparteneva a un quadro della chiesa dei Padri Conventuali di Montone e fu, nel 1787, portata ad Ascoli nel palazzo dei marchesi Odoardi.

BIBLIOGRAFIA: I. D. PASSAVANT, *Raffaello d'Urbino* ecc., Firenze, Le Monnier, 1882, v. I. — C. RICCI, *Il Pintoricchio*, 1903.

ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 12689, Brogi 14498, 14499, 14500.

Scuola senese del secolo XIV.

484 **L'Incoronazione della Vergine** nel mezzo e, ai lati, santa Caterina e S. Paolo dall'uno — e S. Pietro e S. Agostino dall'altro a figure intere, le vesti a ricami, il fondo del quadro messo ad oro.

Polittico su tav. di pioppo: larg. 2,20 — alt. 1,60; i laterali alt. 1,45.

I confronti con la tavola raffigurante pure l'*Incoronazione della Vergine* attribuita a Bartolo di mastro Fredi in S. Francesco di Montalcino, firmata e datata 1388, permettono di avvicinare a quel pittore questo polittico che forse uscì dalla sua bottega, se pure non è opera sua del periodo avanzato. Anche qui, come nel quadro di Montalcino, i visi presentano la linea luminosa di biacca lungo il naso, i capelli a lunga chioma serpeggiante e ondulata dietro la nuca, le mani dalle dita lunghe e serpeggianti come fiamme, le pieghe rare e segnate con lunghe e monotone linee nere ad angoli aperti, le vesti leggere, vaporose e seminate di ricami e le stesse fogge di vestimenti e l'uguale apertura del manto dinnanzi al petto del Redentore che depone la corona sul capo della Madonna quasi facendola scivolare dal basso in alto anzichè dall'alto in basso; anche nel quadro di Brera, come in quello di Montalcino, le due figure son sorrette da un angiolo a molteplici ali aperte. Ma nel quadro di Brera, anzichè incrociare le braccia, la Vergine le congiunge in atto devoto di preghiera. In tutto l'insieme la composizione della tavola di Brera presenta qualche accenno a progressi di fronte alla simile di Montalcino.

Scuola dei Crivelli.

485 **La Madonna**, in veste azzurra cosparsa di grandi e rari ricami d'oro, sorregge il Figlio in trono, a fondo d'oro.

Tavola di pioppo: larg. 0,50 — alt. 1,08.

Questo quadro, che proviene da Monte Rubbiano (chiesa dei Minori Conventuali) e fu portato in Brera il 24 settembre 1811, era stato depositato a Rovellasca presso Saronno nel 1851 donde fu richiamato; benchè porti scritto, sulla cintura della Vergine, IACOPVS BELL e nel gradino del trono MCCCCLIV che appaion falsi (solo l'M e il primo C son autentici), è opera mediocre, senza anima, di un modesto pittore che ricorda la bottega dei Crivelli.

Questa e la tavoletta seguente sembrarono a qualcuno di maniera umbra e precisamente della scuola di Cola dell'Amatrice. (V. osservazione al n. 486).

BIBLIOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI (in *Emporium*, gennaio 1903, pag. 34).
ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI (in *Emporium*, gennaio 1903, pag. 34). — Fot. Anderson 12735.

486 **Resurrezione di Gesù Cristo** — Il Redentore, avvolto in ampio manto rosso, esce dalla tomba, puntando un piede sull'orlo del sepolcro (come nella *Resurrezione* di Pier dei Franceschi di Borgo S. Sepolcro; intorno, in varii atteggiamenti, dormono i soldati.

Tavola di pioppo, centinata: larg. 0,47 — alt. 0,60.

E' opera modestissima di maestro marchigiano che segna i contorni duramente e ignora le leggi anche elementari del modellato dei corpi, benchè tuttavia non manchi di una certa vivacità.

Provenienza come il n. 485.

Di queste due tavole n. 485, n. 486 così osserva C. Ricci (op. cit., pag. 248 e segg.): « Coloro che le credevano e credono di maniera veneta, cercano d'identificarle con due tavolette d'egual soggetto indicate nell'elenco di Pietro Edwards, dove si dice pure: « Questi due pezzi formavano in antico una sola ancona, ai lati della quale stavano li santi Pietro e Marco, nei quali evvi l'epigrafe dello autore ed ora esistono nell'Accademia ». L'Edwards registra le due tavolette così: « 1ª *Provenienza:* Ufficio della Seta. *Autore:* Lorenzo Veneziano. *Rappresentazione:* Resurrezione del Salvatore, in tavola, *altezza:* piedi 3, oncie 2; *larghezza:* piedi 2, oncie 2. — 2ª Medesima provenienza ed autore. *Rappresentazione:* B. V. col Bambino, in tavola, *altezza:* piedi 1,11; *larghezza:* piedi 1, oncie 5 ». Ora a noi pare impossibile che un uomo della pratica dell'Edwards indicasse come opere di Lorenzo Veneziano, perfettamente trecentistico, due pitture di un secolo dopo ». Le stesse misure non corrispondono a quelle notate dall'Edwards, il quale invece ricorda chiaramente come provenienti dai Minori Conventuali di Monte Rubbiano « una *Resurrezione* e una *Madonna col Bambino* in due tavole ». Si tratta dunque verosimilmente dei dipinti nn. 485, 486.

BIBLIOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 248 e segg.

487 **Madonna col Figlio**, e i santi Giacomo Maggiore, Geltrude, Tommaso e Benedetto, in veste vescovile.

Polittico su tavola di pioppo: larg. 2,21 — alt. 1,43.

Da S. Giacomo di Regola a Pergola. In Brera giunse il 10 giugno 1811.

Opera modesta nelle forme, senza vita e senza espressione nei volti.

Scuola giottesca.

726 **Figura di un santo martire.**

Tavola di pioppo: larg. 0,24 — alt. 0,43.

Dono del sig. Casimiro Sipriot.

SALA XXIV

Scuola marchigiana e umbra

Francesco Fantone da Norcia.

Fiorì nella prima metà del XVI secolo e seguì, come gli permisero le sue modeste forze, la maniera di Luca Signorelli o, per altri, del Palmezzano.

488

La Madonna col Figlio e i santi Pietro, Francesco, Bernardino e Antonio da Padova. Fondo di paese con case, alberi e figurette di monaci.

Segnato, in una tavoletta, a lettere dorate:

MARS^{S} ANG^{S} CORRADO
ET IUL SINDICO DE
RIGHI
OPERA PER MA-
GISTRO FRANCE
SCO FANTONE
NORCINONE
LL'ANNO DEL SI
GNORE
MCCCCCXXX

Tavola di pioppo: larg. 1,58 — alt. 1,75.

Nella lunetta: **La Deposizione di Gesù**. Tavola di pioppo: larg. 1,58 — alt. 0,80.

Pervenuta a Brera il 24 settembre 1811 dal convento dei Minori Osservanti di Fabriano: poi depositata a Incino Villincino presso Erba, in comune di Como, nel 1862; la lunetta era stata depositata nella chiesa dei Cappuccini di S. Vittore in Milano; l'una e l'altra furon ritirate dalla Direzione nel novembre del 1899.

E' opera modesta, di maestro ritardatario, ma di qualche interesse anche per esser segnata col nome del pittore.

Il dipinto è in modeste condizioni.

BIBLIOGRAFIA: G. CAROTTI (*Le Gallerie Naz. Italiane*, I, 1894, pag. 9). — F. MALAGUZZI VALERI (in *Emporium*, gennaio 1903, pag. 35).

ICONOGRAFIA: F. MALAGUZZI VALERI (in *Emporium*, gennaio 1903, pag. 34).

Donato d'Angelo detto **Bramante d'Urbino**.

Nacque a Monte Asdrualdo, presso Fermignano, non lungi da Urbino, nel 1444. Il Vasari gli diede a maestro il pittore e architetto Fra Carnevale. Da giovane si dedicò qualche po' alla pittura, ma poscia seguì l'arte delle seste in cui divenne presto eccellente, sì che le sue opere piene di armonia e di sapiente movimento di linee rappresentano il meglio che l'architettura italiana del Rinascimento abbia saputo creare: fu chiamato giustamente il più grande inventore di nuove idee architettoniche che dai tempi antichi fosse apparso. Fra il 1472 e il 1474 Bramante s'era stabilito in Lombardia dove diresse numerose e sapienti costruzioni; la caduta di Lodovico il Moro nel 1499 lo indusse a emigrare da Milano per stabilirsi a Roma, dove, ai servigi della corte pontificia e di fastosi committenti privati, l'arte sua toccò il sommo. Roma potè credere, per la grandiosità delle opere e dei progetti del nuovo architetto e pel fasto dei papi, d'esser ritornata agli splendori dei tempi imperiali. Rimandiamo agli studi del barone di Geymüller, del Gnoli, del Beltrami per la conoscenza di Bramante architetto. Qui, per ricordarlo nella sua fugace apparizione nell'arte italiana quale pittore, accenneremo al fatto che Cesare Cesariano, suo discepolo e famigliare, lo chiamò « pittore egregio » e che Gian Battista Caporali, pittore e chiosatore primo dell'*Architettura* di Vitruvio, ricordando d'essersi trovato, a Roma, a cena insieme al Perugino, a Luca Signorelli e al Pintoricchio, in casa di Bramante, notava che quest'ultimo *fu pittore et non mediocre et di facundia grande ne' versi;* altre testimonianze di Bramante pittore lasciarono il Vasari, il Cellini, il Lomazzo. Le sue opere di pittura — gli affreschi del palazzo Panigarola poi Prinetti ora a Brera e che descriviamo più sotto, quelli di casa Silvestri e, per ragioni di confronti coi primi, fors'anche la figura d'Argo nel Castello Sforzesco a Milano e un *Cristo alla colonna* nella badia di Chiaravalle — sembran provare che Bramante studiò le opere di Melozzo da Forlì. « Le figure monumentali di Bramante — osservava il Frizzoni — vanno considerate come un anello di legame fra la nobile arte dell'Italia centrale, qual'è rappresentata da un Melozzo da Forlì, e quella che veniva svolgendosi in Lombardia. Da Melozzo infatti vedesi derivata l'impronta di eroica grandiosità che spira dalle poderose figure ora entrate nella galleria di Brera ». Bramante non uguagliò Melozzo nella padronanza delle forme, tuttavia questi affreschi di Brera lo rivelano un forte maestro anche come pittore e degno di un buon posto nella evoluzione dell'arte del Rinascimento. Bramante morì a Roma l'11 marzo del 1514 dopo aver raggiunte le più alte cariche quale architetto e aver incontrato il massimo favore da Leon X che volle ch'egli, con onoratissime esequie, fosse tumulato in quella basilica di S. Pietro alla quale egli ha legato il proprio nome per la posterità.

Bibliografia: Opp. qui su citt.

GLI AFFRESCHI GIÀ IN CASA PANIGAROLA.

489
496

Affreschi che decoravano una stanza di casa Panigarola ora Prinetti in via Lanzone n. 4 in Milano. Così li ricordò il Lomazzo nel suo *Trattato della pittura* (stampato per la prima volta in Milano nel 1584) a pag. 384, parlando della composizione dei giuochi: « Et nel maneggiare l'armi con destrezza et fortezza insieme sono stati principali Pietro Suola il vecchio, Giorgio Moro da Ficino et Beltramo che fu ancora pittore, i quali tutti tre furono alla sua ritratti armati da baroni, da Bramante, in casa dei Panigarola a Santo Bernardino ». Il Gelli e il Beltrami trovaron notizie antiche del Suola e di Beltramo de Stuchis; Gio. Pietro Suola o Sola detto *Strenuus* (aggettivo usato per gli schermitori) figura in una lettera ducale del 1503 reintegrato nei gradi e negli onori, dei quali era stato privato per aver seguito in Germania Lodovico il Moro nel suo tentativo di riconquista del ducato; un altro Suola che figura più tardi giustifica il titolo di *vecchio* dato al primo dal Lomazzo. Sembra che Suola il vecchio morisse nel 1516: il Moriggia lo annoverò « fra i milanesi che furono valorosi nel maneggiar la spada e pugnale » con che gareggiò coi più forti campioni di Italia e di Francia. Di un *Beltramus de Stuchis magister armorum* si sa che nel 1492 fu chiamato a testimoniare in un processo fatto all'armajuolo Bizozzero per aver subornato alcuni artigiani. Gli affreschi furon probabilmente ordinati a Bramante da Gottardo Panigarola, cancelliere di Giovan Galeazzo Sforza: in contatto continuo col personale della Corte ducale e specialmente con gli armigeri, non è a far meraviglia s'egli volle che nella propria abitazione fosser ritratti dal vero i tre maestri d'arme più celebri

489. BRAMANTE: Eraclito e Democrito.

496. BRAMANTE: Il poeta.

a quel tempo. L'attribuzione degli affreschi a Bramante — che si presenta indubbia anche perchè rimonta al secolo XVI — fu accettata anche dal Torre, dal Casati, dal Mongeri, da Giovanni Morelli. Gli stessi sfondi architettonici raffigurati dietro le figure provano la conoscenza esatta della architettura del Rinascimento da parte del pittore; e il barone di Geymüller, l'illustratore di Bramante architetto, ebbe a riscontrare nei profili dei pilastri degli stessi sfondi le peculiari caratteristiche di quel maestro. Acquistati dal direttore C. Ricci per L. 30 mila dalla famiglia Prinetti, i preziosi affreschi nel 1901 furono staccati felicemente dai fratelli Francesco e Giuseppe Annoni sotto la direzione del R. Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti di Lombardia e il vigile consiglio del prof. Luigi Cavenaghi. Dai lavori di distacco risultò che, eccettuato il dipinto rettangolare coi due Filosofi, tutti gli altri affreschi si trovavano al loro posto primitivo.

C. Ricci così li descrive:

489

« I. larg. 1,27 - alt. 1,02. *Due Filosofi,* l'uno che piange sulla miseria degli uomini, l'altro che ne irride la pazzia, tema trattato prima e dopo dai pittori e dai poeti, e tra questi specialmente da Antonio Fileremo Fregoso che scrisse, e nel 1505 pubblicò proprio in Milano, due poemetti in terza rima: l'uno sul *Riso di Democrito* e l'altro sul *Pianto di Heraclito.* . . . . Di contro a un muro coronato di fregio siedono a sinistra Eraclito, a destra Democrito. Fra di loro sta librato un mappamondo con vista dell'Africa, dell'Europa e dell'Asia, ossia delle parti conosciute all'antichità. I mari sono indicati in celeste; i continenti in verde-giallo. Un disco maggiore graffito nell'intonaco dimostra che dapprima il pittore aveva disegnato il globo più grande e che lo ridusse per far maggior spazio intorno alle figure. Nel fregio a chiaroscuro si vedono due episodi trionfali divisi in mezzo da uno scudetto con la sigla finora rimasta senza spiegazione. Anche presumendo per un istante di ignorare il vero nome dell'autore di questi affreschi, non si può supporre che la sigla alluda ad altro pittore, perchè la si trova anche in quadro di ben diverso artista esistente nel Museo del Louvre; nè si può pensare che riguardi la significazione del bassorilievo oppure l'autore d'un rilievo veramente scolpito e qui copiato, perchè nel quadro del Louvre la si vede in un gradino liscio liscio. La dicitura del quadro del Louvre, esprimente la *Circoncisione,* è questa: XL. ANNO 1491 FR IA LAPVGNANUS PP HVMIL. CAN. Esso è attribuito a Bartolomeo Suardi detto Bramantino, ma pel confronto dei veri dipinti suoi non è possibile riconoscervi recisamente la sua mano, mentre certe forme (specialmente nel putto) ricordano assai il fare del Civerchio.

Tornando al finto rilievo del fregio, vediamo a sinistra, fra diverse figurine a piedi, un uomo seduto sopra una biga tirata da quattro cavalli che si ripiegano mostrando le terga; a destra il trionfatore in trono, cui dinnanzi sta inginocchiato uno schiavo sorvegliato dai militi ai quali seguono altri pedoni e cavalli. La somiglianza, tra questo fregio e i due che si veggono nell'incisione assegnata a Bramante, è assai notevole.

Eraclito, rosso di carnagione, biondo e ricciuto di capelli, che si sprigionano da un berrettino verde, è magro così che la pelle s'informa dall'ossa. Le sue mascelle accostate e le labbra strette dimostrano che la bocca è senza denti. Gli occhi ha piccoli, infossati, lacrimosi; le rughe si addensano alle guance e al collo. Egli tiene giunte le mani, giallastre e fortemente ombrate, e appoggia i polsi alle ginocchia. Porta

sottoveste gialla e tunica rossa guernita di bavero e di manichini di pelo bianco.

Democrito « che il mondo a caso pone » gli siede dinnanzi. Ha veste bianca e manto giallo; e con la destra alzata sembra animare Eraclito, dimostrandogli che nessuna cosa sulla terra vale le sue lagrime, e che non s'ha altra ragione se non di ridere! Ed egli infatti, giovane, imberbe, paffuto, ride allegramente e, nel riso, mostra i denti bianchi.

Forse, come la figura opposta, in origine mostrava le ginocchia e vi teneva sopra la mano sinistra, ma una vecchia ruina ha obbligato un altro pittore ad un largo ristauro, ed ei v' ha dipinto, pure a fresco e sopra intonaco riportato, un tavolo coperto di panno verde con quattro libri e il calamaio.

495 II. larg. 1,15 - alt. 1,20. Escluse le due figure descritte, più piccole delle altre e, come si sa, già poste sopra una porta, le rimanenti sorgevano a guisa di statue in tante nicchie ridipinte, sorrette da pilastri con capitelli a volute e a baccelletti, e con sovrapposto un catino a rosoni raggiati. Durante i molti ristauri e i rinnovamenti della sala abitata, gran parte della decorazione architettonica è andata scomparendo e, inoltre, di cinque figure sono rimasti i soli busti.

L'uno, dalla grande testa rotonda, e dal corpo tarchiato e largo, veste una tunica verde-chiara con luci bianche (sul modo di Marco Melozzo) che si tende ad ogni uncino, come se gli fosse troppo stretta, e che s'apre sotto alle spalle con una frangia a larghe foglie color di rosa donde scendono i ricchi bracciali. La testa ricciuta, colorita e ricercata in tutte le accidentalità. Sul collo e sull'orecchio a destra gli si diffonde il riflesso della nicchia, aumentando il rilievo e la forza. La bocca socchiusa è modellata come di plastica, nettamente, sì da parer spirante.

496 III. larg. 1,26 - alt. 1,20. D'uguali dimensioni è la parte rimasta d'altro affresco, che rappresenta un giovane poeta dai lunghi capelli biondi, che gli giungono alle spalle, cinti dalla corona di alloro.

Leva il roseo volto formoso e lo sguardo in alto, come a raccogliere ispirazione; dischiude la bocca a declamare ed accompagna la parola alzando la sinistra bene illuminata, con grande dignità. Veste una camicia bianca dagli orli gialli, un corpetto rosso con asole d'oro in cui passa un cordone; e, sopra, un lucco verde-cangiante con bavero d'ermellino, e le maniche aperte a lacciuoli rossi.

493 IV. larg. 1,15 - alt. 0,97. Grandioso e bello come un Apollo appare di contro alla nicchia un giovane, di cui rimangono solo il busto e la testa, disegnato con una sicurezza e una nitidezza uniche. Il viso magnifico, decorato da nua pioggia di capelli lunghi e ricci, è giovanilmente florido. Naso, bocca, mento, fronte rilevano di coraggiosi toni chiari, quasi bianchi, da ricordare precisamente quelli degli angeli del Melozzo nella sagrestia di S. Pietro in Roma e nella cupoletta di Loreto. Di grande ampiezza sono pure le pieghe del manto giallo e della veste verde, di sotto la quale escono le braccia coperte d'un rosso vellutato, tutti toni che precisamente accostano l'arte di Bramante a quella del Melozzo. Di

nessun' altra figura quanto di questa è da rimpiangere la perdita della parte inferiore.

V. larg. 1,13 - alt. 0,90. Col petto coperto di corazza dai ricchi spallacci dorati e a forma di conchiglia, si mostra un altro giovane maestro d'arme quasi di prospetto, dalla fronte pressochè interamente nascosta nei capelli arricciati, che gli scendono fin sulle spalle coprendo le orecchie e parte delle guancie. Non è conservato come gli altri, e quindi ha perduto d'energia e di rilievo. **492**

VI. larg. 1,13 - alt. 0,90. L'ultimo busto è quello di un vecchio e severo soldato dalla barba corta e bianca segnata in ogni pelo, e la pelle rugosa che segue e mostra le più minute sporgenze e sinuosità delle ossa e dei muscoli con una ricchezza di modellatura e una varietà di toni pittorici assolutamente singolari. Il suo occhio è profondo e scrutatore, la sua bocca un po' sprezzante. Ha il capo coperto da uno strano berretto verde, sotto il quale si mostra una celata di forma usata appunto verso il 1490. La sua veste verde è orlata d'oro e di perle, e il manto giallo riccamente drappeggiato. Anche qui la severità della ricerca fa rassomigliare questa figura ad altre del Melozzo. **494**

VII. larg. 1,27 - alt. 3,00. Le ultime due figure ci restano intere come le nicchie che fanno loro di fondo. La prima ritrae un giovane imberbe, col volto in una grande diffusione di riccioli biondi, in atto di declamare. La sua faccia, illuminata a sinistra da una luce diretta e a destra da un forte riflesso, s'oscura nel centro sì che la canna del naso e il mento restano in ombra pur conservando perfetta efficacia di rilievo. Bella è poi l'espressione degli occhi fissi e un poco languidi come se fermati dall'attenzione della mente sopra un' idea o un fantasma. Prima degli ultimi lavori di trasporto degli affreschi, anche di questa figura non si vedeva che il solo busto coperto di corazza con sopra una tunica rossa e un manto verde. Il distacco valse a rimettere in luce il resto della figura con la destra in « posa declamatoria » e la sinistra stesa lungo il fianco in atto di tenere un po' sollevato il manto. L'indice teso e, in basso, il resto d'una mazza d'arme fanno comprendere che nel dipinto è venuta meno (forse perchè fatta a secco) l'asta della mazza, la quale sarebbe pur necessaria a giustificare la pendenza delle gambe (vestite di maglia gialla e con stivali grigi) propria di chi si appoggi ad un bastone. La nicchia in basso è decorata di un fregio alterno a gruppi di baccelli. **490**

VIII. larg. 1,27 - alt. 2,85. L'ultima figura, è piuttosto grossolana pei ruvidi piedi, per le pesanti gambe afforzate di ginocchietti, arcuate come d'uomo sin dall'infanzia abituato a cavalcare. Porta al petto una corazza ben lavorata, adorna d'un gioiello, e alle braccia le cubitiere. Si drappeggia in un manto rosso, tenendo la destra al fianco e appoggiando la sinistra all'elsa dello spadone. Su tale corpo robusto e pesante sta una piccola e strana testa di uomo attempato, con gli occhi un po' torti e la bocca che si direbbe aperta ad un grido. Si scorge in essa qualcosa di sinistro che contrasta con la grande serenità delle altre figure. Sotto alla nicchia resta la vetta circolare d'una specie d'ara. Un largo ristauro si palesa sulle ginocchia, e in ispecie nella gamba sinistra, **491**

dove le pieghe del manto nemmeno seguono il disegno delle vecchie, con le quali si trovano in contatto. D'altra parte si direbbe che lo stesso lavoro di Bramante fu saltuariamente condotto e con opera propria e, pei fondi architettonici, con fattura altrui. Non solo infatti l'arricciatura o intonaco sottoposto alle teste e, qualche volta, a molta parte delle figure si mostra distinto dall'arricciatura posteriore sulla quale sono stati dipinti i fondi, ma qua e là si trovano diverse sovrapposizioui d'intonachi che mal si spiegano senza ricorrere all'ipotesi di varie riprese di lavoro da parte dello stesso Bramante e di totali rifacimenti nella decorazione.

Abbiamo visto che il Lomazzo dice riprodotte in questi affreschi le sembianze di Pietro Suola il Vecchio, Giorgio Moro da Figino e Beltramo; abbiamo pur visto che per due di costoro si è già trovata la riconferma storica; ma pur troppo nulla ci rimane per identificarli, ossia riconoscerli personalmente in queste figure. Dal carattere rude e robusto, dalla veste, da qualche arma come lo spadone e la mazza si può pensare che i tre maestri d'arme siano quelli che abbiamo descritto ai numeri V, VII e VIII; ma non di più ».

BIBLIOGRAFIA: Oltre gli scritti del PUNGILEONI, del CASATI, del CAFFI, del GEYMÜLLER, del COURAJOD, del BELTRAMI, del GNOLI ecc. su Bramante architetto, interessano particolarmente per la conoscenza delle opere di pittura di Bramante e degli affreschi di Brera: LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1584. — A. AVENA (in *Rivista d'Italia*, Roma, 1901). — C. RICCI (*La Galleria di Brera* cit., a pag. 190 e segg.). — F. MALAGUZZI VALERI, *Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento* (in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXV, 1902, 1-2). — L. BELTRAMI, *La sala dei maestri d'arme nella casa dei Panigarola* (in *Rassegna d'Arte*, a. II, n. 7). — C. RICCI, *Gli affreschi di Bramante nella R. Pinacoteca di Brera*, Appendice di LUCA BELTRAMI su *La sala dei maestri d'arme*, Milano, Baldini Castoldi e C., 1902; oltre articoli in diversi giornali e periodici: *Rivista d'Italia,* a. IV, fasc. II, *Illustrazione Italiana,* 23 marzo 1902, *Perseveranza* del 3 e 17 marzo e 23 giugno 1902, l'*Eco di Bergamo,* 12-13 aprile 1902. — G. FRIZZONI, *Arte e Storia,* 15 giugno 1902. — G. FRIZZONI, *Kunstcronich* di Lipsia, 27 marzo 1902. — G. CAROTTI, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello,* Milano, Hoepli, 1905.

497. Gentile da Fabriano: Incoronazione della Vergine.

SALA XXV

Scuole umbro-marchigiane

Gentile da Fabriano.

Nacque, si crede, intorno al 1370 a Fabriano. Secondo Cavalcaselle e Crowe fu discepolo di Allegretto Nuzi e di Ottaviano Nelli. Le ricerche del Venturi provano che nel periodo 1411-1414 (?) dipinse nel palazzo ducale di Venezia insieme al Pisanello prima ancora di decorare a Brescia una cappella per Pandolfo Malatesta. Nel 1419 partì per recarsi a Roma invitato da Papa Martino V: ma si soffermò a Firenze dove eseguì una tavola per Palla Strozzi e lavorò pei Queratesi; e a Siena dove dipinse pel pubblico Foro. Nel 1425 dipingeva nel Duomo d'Orvieto un' immagine della Vergine; nel 1427 era a Roma e lavorava in San Giovanni in Laterano; morì nel 1428 in Roma stessa come provano i documenti, contrariamente a quanto scrisse il Vasari che asserì che il maestro si spense a Città di Castello; altri erroneamente riportarono al 1450 e dopo la sua morte. « Gentile da Fabriano precorse l'Angelico nell'umile dolcezza delle Madonne, che si vedono tra le siepi di mirti, di rose e di melagrani, e sui prati fioriti. Soavemente chinano il capo sotto il manto azzurrino, che lascia scoperti i capelli terminati ad angolo acuto al sommo della fronte, e guardano con gli occhi a mandorla socchiusi sotto le grandi sopracciglia. Il loro volto è ovale, allungato, col mento tondo e il collo tornito; le mani, con lunghe dita aperte e disgiunte, non sono snodate, ma il loro atteggiarsi anche per il ripiegarsi del mignolo, non è senza delicatissima grazia. Le pieghe de' manti sembrano serpeggiare negli orli a mo' di striscie gotiche e ricadere co' lembi a punta ». Le forme delle sue figure s'andaron man mano perfezionando e le composizioni acquistarono vieppiù vivacità fino al quadro dell'Accademia di Belle Arti a Firenze che presenta la maggior varietà di tipi e di forme. I suoi disegni sono rarissimi. L'arte sua, specialmente a Venezia, lasciò notevoli influssi; Antonio da Murano, Jacopo Bellini ne ebbero giovamento. « L'arte, che a Venezia si stringeva alle tradizioni bizantine, fu trasportata da Gentile verso i proprii ideali, in cui pareva la vita nuova albeggiare, e gli uomini immersi in giovanile languore, destarsi sorpresi, incantati e timidi. Ma la grazia già muove e atteggia le loro figure, che si mettono in mostra sui prati fioriti delle ancone d'altare e sui tappeti nelle nicchie, adorne degli abiti più belli, coi simboli tenuti in mano come fragili gingilli delicatamente » (Venturi).

BIBLIOGRAFIA: A. VENTURI, Edizione critica delle *Vite* del Vasari, 1896.

497 **La Vergine e molti Santi** — Nella parte centrale la Vergine, in ricco manto azzurro a bordi dorati, le mani giunte, curva dinnanzi a Gesù Cristo che — seduto al suo fianco — l'incorona. Sul loro capo il Padre Eterno, circondato dai cherubini del giorno, stende le braccia in atto di protezione; in basso gira un coro d'angioli inginocchiati in atto di suonare diversi stru-

menti. Al di sotto, a significare l'universo, si stende il cielo azzurro seminato di stelle d'oro col sole e la luna; nel centro, è la segnatura, in lettere gotiche:

Il fondo di questa parte, come delle successive, è dorato. Seguono, in altre tavole:

Maria Maddalena, in piedi, sopra un prato fiorito, coperta di veste viola e ampia pelliccia rosea.

S. Domenico, in abito monacale, col giglio e il libro aperto.

S. Francesco d'Assisi, in atto di avanzarsi timidamente, pregando, verso il gruppo divino.

S. Girolamo, in rossa veste cardinalizia, col modellino di una chiesa in mano: il terreno in questa come nelle tavole precedenti è pieno di viole mammole, di trifogli e di molte varietà di fiori di prato.

Nella predella:

Il supplizio di S. Pietro Martire — Il santo cade sotto il colpo di scure che lo sgherro gli ha dato con violenza sul capo: la scena si svolge dinnanzi a un muretto dietro cui spuntano una chiesa e un convento di stile gotico.

San Giovanni Battista, in ginocchio, in orazione fra le rupi, al quale appare il Redentore.

San Francesco, in ginocchio, dinnanzi alle rupi, ririceve le stimmate dalle ferite del Redentore che gli appare, crocefisso, in cielo.

San Tommaso d'Aquino, in veste di monaco, in atto di leggere sul libro appoggiato alle ginocchia, dinnanzi all'uscio della propria cella che prospetta sopra un praticello fiorito.

La tavola centrale è larga 0,80, alta 1,58; le altre tavole, centinate, son larghe 0,40, alte 1,17. La predella è composta di quattro tavole larghe ciascuna 0,37, alte 0,48 che presentano tuttora le tracce di tre centinature ciascuna: così che la predella (se pure questi pezzi non facevan parte delle cuspidi) era in origine ad archetti.

Dalla chiesa dei Minori Osservanti di Valle Romita presso Fabriano; pervenne a Brera il 24 settembre 1811.

497. Gentile da Fabriano: Supplizio di S. Pietro Martire — S. Francesco che riceve le stimmate.

La predella fu ceduta dal conte Agapito Rosei per L. 10,000 il 20 ottobre 1901.

I quattro quadretti della predella son descritti in un foglio a stampa: « Descrizione di quattro quadretti posseduti da Rosei di Fabriano (Marche) i quali formavano, insieme ad un quinto, con entro la *Crocifissione di N. S.*, la predella dell'Ancona dipinta per la Romita da Gentile da Fabriano » (Fabriano, tip. Gentile, 1882). Amico Ricci, accennando all'acquisto fattone dal signor Rosei, aggiungeva che questi « ebbe pietosa cura di sottrarre da nuovi pericoli le opere rimaste di un suo concittadino, che fu e sarà sempre lume chiarissimo della patria ».

Della tavoletta che manca nella predella, si sa che rappresentava *Gesù Cristo in Croce* e che « fu venduta in Ancona ad un greco » (C. Ricci, op. cit., pag. 242, nota).

Il Müntz riassunse l'impressione che queste belle figure di santi producono nell'osservatore: « Non è guari possibile esprimere l'attrattiva di queste figure in genere, fresche, graziose, col loro aspetto di gioventù e di bontà, ultimo sorriso del medio evo. All'incontro l'amore con cui l'artista ha trattato il fondo di paese dà il segno dei tempi nuovi. *S. Girolamo*, ad esempio, è ritto sopra una striscia di prato smaltato dei più bei fiori, i cui toni celesti, gialli, bianchi e rossi formano l'assieme il più gaio ed il più vezzoso. Dopo la figura umana rinvenuta da Giotto, ecco adunque il regno vegetale che rinasce alla sua volta ».

Cavalcaselle e Crowe videro in questa pala caratteri spiccati della scuola senese e nelle figure « gli errori comuni agli artisti » di quella scuola: « le figure corte e difettose, senza grazia nei lineamenti e nelle mosse, avvolte in panneggiati lunghi ed angolosi, i quali nulla rivelano delle forme che fingono di coprire. Le dimensioni dei corpi sono rozze e mal disegnate le estremità. Lo spazio manca d'atmosfera; difettano le ombre; i contorni invece sono ben precisi, e le parti ornamentali curate con estrema finitezza ». I citati scrittori parrebber dunque diposti a collocare questa pala fra i primi lavori del pittore, anteriormente al suo viaggio fuor dell'Umbria e a' suoi lavori pel Malatesta.

Bibliografia: Vasari, op. cit. — Amico Ricci, *Memorie storiche delle Arti e degli artisti della Marca d'Ancona,* Macerata, 1834. — A. Venturi, *Gentile da Fabriano e il Pisanello* (Edizione critica delle *Vite* del Vasari, Firenze, Sansoni, 1896). — G. Frizzoni (in *Zeitschr. für bild. Kunst,* dicembre 1903). — A. Comandini (in *Illustrazione Italiana*, 7 giugno 1903).

Iconografia: A. Venturi, Edizione critica delle *Vite* del Vasari, pag. 22 e la *Madonna*, p. 425. — A. Comandini (in *Illustrazione Italiana,* 7 giugno 1903). — C. Ricci, op. cit., pagg. 258, 259, 261. — Fot. Anderson 11046, Brogi 2126; particolari: Anderson 12697, 12698, Brogi 14506, 14514; predella: Anderson 9915, 9916, Brogi 14503, 14505.

Vincenzo Pagani.

Vincenzo Pagani da Monterubbiano nacque intorno al 1490 e morì nel 1568. A Ripatransone — dove visse parecchio tempo — ottenne la cittadinanza. Seguì, nel primo periodo della sua multiforme attività, le tracce della scuola dei Crivelli, e, più tardi, risentì l'influenza della scuola umbra e raffaellesca: e a questa seconda maniera appartiene il maggior numero delle sue opere.

Bibliografia: Luigi Centanni (in *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana*, aprile-giugno 1904) e *Opere di Vincenzo Pagani nella Pinacoteca di Brera* (in *Rassegna d'Arte*, maggio 1906). — Carlo Grigioni, *Per una tavola di Vincenzo Pagani nella Pinacoteca di Brera* (in *Arte e Storia*, giugno 1906). — C. Ricci (in *Emporium*, febbraio-marzo 1906).

498 **L'Incoronazione della Vergine,** in alto, fra gli angioli, sopra un rialzo architettonico. Più in basso i santi Genesio, Giovanni Evangelista, Bonaventura, Orsola, in ricche vesti ad ampie pieghe.

Tavola di pioppo: larg. 1,65 — alt. 2,50; una striscia in basso fu aggiunta e dipinta molto tempo dopo, e converrebbe levarla.

Il confronto fra questa composizione vivace di toni, abbondante di dorature ma un po' superficiale, e i molti quadri — parecchi dei quali segnati — di Vincenzo Pagani che lavorò molto nelle Marche, indussero di recente a ritenere anche questo dipinto come opera della prima maniera del Pagani. I rapporti con le sue opere certe sono infatti notevoli nei tipi, nelle pieghe e negli atteggiamenti.

Proviene dalla chiesa dei Minori Osservanti di Ripatransone; giunse a Brera il 24 settembre 1811. Nel 1824 fu concesso in deposito alla chiesa di S. Lorenzo a Milano donde fu ritirato poi.

Il Centanni fece notare le grandi relazioni fra questo quadro e l'altro nella chiesa di Santa Maria delle Grazie in Monte Prandone che, nella parte superiore, è identico al primo. Il fondo, contrariamente alle abitudini del pittore, che preferiva il paesaggio, è ad architettura un po' pesante. Sul pavimento son sparsi, com'egli era solito fare, ciliege, pere, mele, un baccello di fava. Il dipinto non manca di certa larghezza di composizione, di diligenza, di correttezza di disegno.

Il Centanni non crede che la figura di S. Genesio rappresentasse, come più d'uno è disposto a credere, un altro santo o una santa, nè che sia stato ribattezzato dopo ritocchi durante la forzata permanenza nella chiesa di S. Lorenzo. Certo è però che il quadro ebbe, in basso, una aggiunta a mo' di gradino sulla quale furon scritte le iniziali dei nomi dei santi (il S. Benedetto del vecchio catalogo è verosimilmente un S. Bonaventura, come lascia anche credere l'anello dottorale) e, sotto la figura di S. Genesio, patrono dei commedianti, fu dipinta una maschera.

Bibliografia: Luigi Centanni (in *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana*, aprile-giugno 1904) e *Opere di Vincenzo Pagani nella Pinacoteca di Brera* (in *Rassegna d'Arte*, maggio 1906). — Carlo Grigioni, *Per una tavola di Vincenzo Pagani nella Pinacoteca di Brera* (in *Arte e Storia*, giugno 1906). — C. Ricci (in *Emporium*, febbraio-marzo 1906).

Iconografia: L. Centanni (in *Rassegna d'Arte*, maggio 1906).

499 **L'Adorazione dei Magi,** dinnanzi alla capanna, poco lontano dal mare, sopra una riva accidentata e piena di rocce.

Tavola di pioppo: larg. 0,78 — alt. 0,32.

In Brera il 24 settembre 1811.

Bibliografia: Come al n. 498.

Iconografia: Fot. Anderson 11225.

500 **Gesù**, in piedi, entro una nicchia nel fondo, discute coi dottori seduti in giro entro una grande e nuda sala. Di fuori i genitori del piccolo Gesù indugiano per entrare.

Tavola di pioppo: larg. 0,78 — alt. 0,32.
In Brera il 24 settembre 1811.

BIBLIOGRAFIA: Come al n. 498.
ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 11226.

501 **La strage degli Innocenti**; nel fondo una marina e una bizzarra isola.

Tavola di pioppo: larg. 2,10 — alt. 0,45.
In Brera il 24 settembre 1811.

I nn. 499-501 provengono dalla chiesa dei Minori Osservanti di Ripatransone.

Anche queste tre tavolette sono oggi attribuite a Vincenzo Pagani; nei precedenti cataloghi eran ascritte, come la tavola n. 498, alla scuola di Carlo Crivelli. Forse facevan parte di una predella di qualche quadro di grandi dimensioni: tuttavia altre sue tavole del genere con episodi della vita di Gesù Cristo si vedono oggi, rovinatissime, nella sagrestia della Collegiata di Monte Rubbiano.

BIBLIOGRAFIA: Come al n. 498.
ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 11227.

Scuola umbra del sec. XVI.

502 **S. Sebastiano**, legato alla colonna, dinnanzi a rocce erbose.

Tavola di pioppo: larg. 0,65 — alt. 1,20.

Dalla chiesa di S. Francesco di Fabriano (e non di Sassoferrato come scrisse il Gironi); in Brera il 24 settembre 1811.

E' un dipinto caldo di colorito, morbido di modellato, non privo di sentimento anche nello stesso fondo di paese in cui si ergono roccie acute ed esili alberelli all'uso umbro. Noi non condividiamo l'opinione del Centanni che ritiene il dipinto appartenga pur esso a Vincenzo Pagani, benchè « di epoca posteriore e che risente della scuola peruginesca ».

BIBLIOGRAFIA: L. CENTANNI (in *Rassegna d'Arte*, maggio 1906).
ICONOGRAFIA: Inciso da G. Garavaglia nell'opera del Gironi cit.

Giovanni Santi.

Nacque a Colbordolo, castello dell'Urbinate, intorno al 1435 e spiegò il suo molteplice ingegno nel comporre quadri e poesie con le quali lodò Mantegna e Melozzo da Forlì che chiamò « a me sì caro ». Ebbe bottega di pittore e di doratore a Urbino in via del Monte e sposò Magia di Battista Ciarla dalla quale ebbe un figliuolo, il grande Raffaello. Occupò un posto eminente alla corte dei Montefeltro

e fu Priore della Municipalità di Urbino. La città e il territorio urbinate vantaron molte pitture del vecchio Giovanni che rivelan lo studio sulle pitture di Melozzo e di Pier dei Franceschi e una grazia un po' monotona sposata a sufficiente sicurezza di disegno e a chiarezza di colorito. Il Morelli, dubitativamente, credette che egli potesse anche aver frequentata la scuola di Fiorenzo di Lorenzo; certo egli fu qualche po' ecclettico e risentì quando della scuola umbra quando di quella di Padova, col tramite di Melozzo. Dipinse anche a fresco, specialmente nella chiesa di S. Domenico a Cagli. La critica moderna può ancora concludere, col Passavant, che Giovanni Santi « mal può essere annoverato tra i grandi artisti del suo secolo che schiusero nuova via all'arte. Ma egli è di quei pittori che espressero il bello con viva verità e con istudio amoroso ». Certamente il grande splendore del genio del figlio contribuì a offuscare la mite arte del padre. Morì il 1º agosto 1494 lasciando Raffaello sotto la tutela del fratello don Bartolomeo e fu sepolto nella chiesa dei Francescani « tuttavia adorna — scriveva il Passavant — di tante opere che son testimonio del suo bell'ingegno ».

BIBLIOGRAFIA: PUNGILEONI, *Elogio storico di Giovanni Santi,* Urbino, 1822. — J. D. PASSAVANT, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, Firenze, Le Monnier, 1882. — SCHMARSOW, *Giovanni Santi,* Berlino, 1887. (V. anche la bibliografia al n. 472).

503 **L'Annunciazione** — L'angelo inginocchiato, col giglio nella sinistra, appare alla Vergine nel vestibolo di un edificio dorico; essa sorge alla venuta del messaggero divino e congiunge le mani sul petto in atto devoto.

Nello sfondo si stende un paese a più file di collinette degradanti sopra una valle. In alto, in un tondo, si vede il Padre Eterno col globo e, sopra una nuvoletta rosea, un putto con la croce appoggiata a una spalla.

Nella base dell'edificio si legge:

IOHANNES SANTIS·VRBI·P·

Tavola di pioppo, centinata: larg. 1,58 — alt. 2,28.

Dalla chiesa di S. M. Maddalena dei Conventuali di Sinigaglia pervenuto a Brera il 25 maggio 1809.

Il quadro è così ricordato dal Passavant: « Fece pure una *Annunziata* per la chiesa della Maddalena a Sinigaglia, la quale, segnata del suo nome, esiste oggi nella Galleria di Brera a Milano. Crede il Pungileoni che la dipingesse per ordine di Giovanna di Montefeltro, moglie di Giovanni della Rovere, in commemorazione forse della nascita di Francesco Maria suo figliuolo, che fu poi duca d'Urbino, il quale nacque appunto nel 1490 il dì della Nunziata ».

Il quadro non è fra i migliori del modesto maestro urbinate; l'angiolo guarda in basso, fisso, senza sentimento.

BIBLIOGRAFIA: PUNGILEONI, *Elogio storico di Giovanni Santi,* Urbino, 1822. — J. D. PASSAVANT, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi,* Firenze, Le Monnier, 1882. — SCHMARSOW, *Giovanni Santi*, Berlino, 1887. (V. anche la bibliografia al n. 472).

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 55. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14581, Brogi 2581.

Nicolò da Foligno.

Il Vasari, interpretando erroneamente la segnatura *Nicolaus alumnus Fulginiae* (Alunno nativo di Foligno), lo chiamò Alunno: Nicolò nacque da Liberatore Mariani di Foligno intorno al 1430. Il Morelli pensa che, quando Benozzo Gozzoli nel 1450 si recò a Montefalco per frescarvi la chiesa di S. Fortunato, il giovane Nicolò possa essere entrato a far parte della sua bottega, rintracciandosi reminiscenze dell'arte di Benozzo nelle opere di Nicolò, specialmente nelle pitture a fresco della Cappella della Cancellata presso Montefalco, che il Morelli ascrive a Nicolò, e a S. Maria in Campis presso Foligno. Nelle opere posteriori eccedette fino all'esagerazione: e il citato scrittore mette anche il polittico di Brera fra queste ultime, forse dimenticando che la data autorizza a ritenerlo della maturità non ancor della vecchiaia. Nella maggior parte delle sue opere che egli lasciò ad Assisi, a Gualdo Tadino, ad Aquila, a Nocera, a Deruta e altrove il maestro umbro, nonostante l'imperfezione delle forme in confronto ai maestri più progrediti che fiorivano allora in altre scuole d'Italia, è tuttavia attraente per la delicatezza delle sue figure, per la purezza giovanile dei volti, per la stessa ingenua rappresentazione della vita. Morì nel 1492.

BIBLIOGRAFIA: OTTO MÜNDLER, *Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux du M. du Louvre,* Paris, 1820, pag. 20. — J. D. PASSAVANT, *Raffaello d'Urbino* ecc., Firenze, Le Monnier, 1882, I v. — A. ANSELMI (in *Arte e Storia,* 1892, n. 21). — A. BROUSOLLE, *La jeunesse du Perugin et les origines de l'école Ombrienne,* Paris, Oudin, 1901. — *Giornale d'erudizione artistica,* Perugia, 1872, pag. 271. — *Arte e Storia,* 1888, pag. 330, 339; 1890, pag. 30.

La Madonna col Figlio e Santi — Polittico su tavola di pioppo: **504**

Nel mezzo, in ricca cattedra ornata di marmi, la **Vergine,** in ampio manto azzurro, col putto che le recinge il collo con le piccole braccia e si volge allo spettatore. Intorno alla cattedra si affollano vivacemente gli angioli in orazione, in vesti dai colori chiassosi.

Nella base si legge:

NICOLAVS FVLGINAS PINXIT MCCCCLXV

larg. 0,90 — alt. 1,75.

Cristo, nudo, reggente la croce, e quattro angioletti in ginocchio; un d'essi si volge, piangente, con ambo le mani sul viso.

larg. 0,90 — alt. 1,22.

S. Sebastiano: larg. 0,45 — alt. 1,45.
S. Lodovico di Tolosa: larg. 0,47 — alt. 1,45.
S. Francesco d'Assisi: larg. 0,46 — alt. 1,45.
S. Bernardino da Siena: larg. 0,45 — alt. 1,45.
S. Pietro: larg. 0,47 — alt. 0,95.
S. Girolamo: larg. 0,47 — alt. 0,87.
S. Pietro Martire: larg. 0,41 — alt. 0,70.
S. Chiara: larg. 0,40 — alt. 0,70.
S. Antonio di Padova: larg. 0,47 — alt. 0,98.
S. Giovanni Battista: larg. 0,47 — alt. 0,90.

Dal monastero dei Conventuali di Cagli; pervenuto a Brera il 10 giugno 1811.

Stando all'elenco del 1811 S. Daniele prenderebbe il posto di S. Antonio di Padova e nei due pinacoletti mancanti erano S. Michele e S. Geronzio, che infatti sono indicati della stessa misura di S. Chiara e di S. Pietro Martire. Furono scioccamente ceduti, in cambio, con altre cose del Crivelli, nel 1832, a tal Filippo Benucci romano e non se ne conosce la fine. (Documenti in C. Ricci, *La Pinacoteca di Brera* cit., p. 142 e segg.).

Il Morelli, notando che Nicolò da Foligno, nelle opere posteriori alle giovanili sotto l'influenza diretta di Benozzo Gozzoli, « rivela la smania che ebbe sempre dell'esagerazione, sì che alle volte riesce persino grottesco, come ognuno può convincersene dinnanzi alle sue tavole che si trovano in varie gallerie di Roma, in quella di Bologna e di Brera a Milano », parrebbe avesse voluto collocare questa ancona braidense fra le opere della seconda maniera del pittore, benchè non sia stata eseguita che quando egli era trentacinquenne se è vero ch'egli nacque intorno al 1430. Certo è che quest'opera non rivela molta profondità d'osservazione e di sentimento: la struttura dei corpi — specialmente quello del S. Sebastiano — rivela una imperfettissima conoscenza della più rudimentale scienza anatomica e i visi, specialmente quelli di fronte, si presentano imbambolati e inespressivi. Meglio è riuscito il pittore a dar vita e sentimento drammatico alle ossute figure di profilo di S. Bernardino da Siena, di S. Francesco, di San Girolamo; e il gruppo della Madonna circondata dagli angioli — due dei quali, a destra di chi osserva, son tutti compresi di vero sentimento cristiano — è gaio e festoso non solamente nelle vesti dai colori vivacissimi.

Bibliografia: Otto Mündler, *Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux du M. du Louvre,* Paris, 1820, pag. 20. — J. D. Passavant, *Raffaello d'Urbino* ecc., Firenze, Le Monnier, 1882, I v. — A. Anselmi (in *Arte e Storia,* 1892, n. 21). — A. Broussolle, *La jeunesse du Perugin et les origines de l'école Ombrienne,* Paris, Oudin, 1901. — *Giornale d'erudizione artistica,* Perugia, 1872, pag. 271. — *Arte e Storia,* 1888, pag. 330, 339; 1890, pag. 30.
Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 504. — Fot. Alinari 14571.

Luca Signorelli.

505 **La Vergine col Bambino e quattro Santi** — In un trono, racchiuso ai lati da ricchi arazzi, siede la Madonna, in veste di broccato d'oro e ampio manto scuro, e sorregge sulle ginocchia il putto nudo. Ai lati, in varii atteggiamenti, sono i santi Simone e Giuda, Bonaventura e Francesco ricordati nella descrizione del quadro nella antica nota governativa (per altri, due son Giacomo e Francesco).

Sulla cimasa del trono si legge:

· · · · [SI] GNORE
LLI
· · · · COTONA

504. Nicolò da Foligno: Parte centrale del polittico di Cagli.

e in basso, nella base del trono:

JACOBI SIMONIS DE PHILIPPINIS AERE
DEO ET DIVE MARIAE DICATUM
FRE BERNARDI VIGNATO GUAR° PROCURATE
MDVIII

Tavola di pioppo: larg. 1,85 — alt. 2,27.

Da S. Francesco dei Conventuali di Arcevia (1811) della cappella Filippini. Ritirato dalla chiesa parrocchiale di Figino, in comune di Trenno, nel 1891, dov'era stato consegnato in deposito al tempo del Regno Italico nel 1815.

Questo interessante quadro per qualche tempo rimase sconosciuto. Nel 1810 si trovava ancora in S. Francesco dei PP. Conventuali di Arcevia nella cappella di patronato della famiglia Filippini. Compresa nella nota compilata dal governo provvisorio nel giugno 1810 di tutti i quadri di valore appartenenti agli ordini religiosi soppressi, la tavola del Signorelli fu tolta dalla chiesa nonostante i reclami di Pier Sante Filippini. Da allora non si ebbe più notizia del dipinto. Fra gli altri Anselmo Anselmi e il biografo del Signorelli Robert Wischer non eran riusciti a rintracciarlo dopo accurate indagini. Nel 1891 finalmente Luca Beltrami, seguendo le indicazioni fornite dall'elenco dei quadri provenienti dalle soppresse corporazioni e depositati nelle chiese della campagna lombarda, riuscì a rintracciare la preziosa tavola nella chiesa di Figino, in comune di Trenno, dov'era stata collocata il 19 aprile, per autorizzazione governativa dell'8 aprile 1815. Ma tali peregrinazioni avevan danneggiato il quadro che, oltre esser stato privato della lunetta che, secondo qualcuno, doveva completarlo nella parte superiore, era stato anche ridipinto, con la pretesa di restaurarlo, nel 1843, così che il trono della Vergine aveva perduta la sua graziosa e originale cimasa a testa di cherubino, la decorazione di stoffa a fondo alternativamente rosso e verdone con rabescatura in oro, e v'era stata sostituita con torbidi colori un' arcata dozzinale che imprigionava ai lati il trono della Madonna, della quale era stata persino ingrandita arbitrariamente la testa nascondendosi buona parte del cartello col nome del pittore. Mercè il diligente restauro compiuto nel 1892 dal prof. Luigi Cavenaghi il dipinto riprese il suo aspetto originale e il primitivo splendore nelle vesti, fra le quali la tonaca rossa di S. Girolamo e il damasco brillante delle vesti della Vergine mettono una nota vivacissima. Il Mancini assicura che, oltre una lunetta col Padre Eterno, completavano il quadro, prima del mutamento di disegno dell'altare nel secolo XVIII, alcune istorie della Vita della Madonna nella predella oggi smarrite. Il pittore adottò una disposizione analoga — coi quattro santi collocati a due piani — anche nel quadro della cattedrale di Perugia e in uno della collezione Mancini a Città di Castello; e fin tre piani, oltre un quarto con gli angioli, nel quadro della galleria di Arezzo, così che sembra quasi che il maestro, nel ristretto campo dei

quadri, non si sentisse così buon distributore di figure e di gruppi come negli affreschi.

BIBLIOGRAFIA: Oltre le opere cit. al n. 476, v.: A. ANSELMI (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1890, pag. 157 e 1892, pag. 297) — *Perseveranza* del 9 novembre 1891 e 3-4 febbraio 1892. — G. FRIZZONI (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1892, pagg. 297 e 402). — M. CRUTTWEL, *Luca Signorelli*, pag. 90.

ICONOGRAFIA: M. CRUTTWEL, *Luca Signorelli*, pagg. 90-91. — *Arch. Stor. dell'Arte*, 1892, pag. 399. — C. RICCI, op. cit., pag. 141. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14590, Anderson 11257, Braun 26554, Brogi 2747.

506 **Scene del martirio di Santa Cristina** — La Santa (com'è ricordo nel Martirologio di Ado), spezzato all'idolo il capo, ne fa dono a un povero ignudo che si avanza verso di lei, mentre due donne, una delle quali la madre, assistono alla scena insieme a un gruppo di persone sorprese dell'audacia della giovane. La scena seguente è l'illustrazione del motto *jubente patre, verberibus dilaniata:* il padre della santa, il prefetto Urbano, assistito da tre altri personaggi, ordina agli sgherri di colpire con le verghe la fanciulla. Il martirio della ruota fece cadere altri nell'errore che si trattasse di santa Caterina; in quest'ultima scena è rappresentata la santa legata alla ruota, fra le fiamme; ma, mentre un carnefice versa l'olio bollente e un altro sta per girare la ruota, questa si è spezzata con violenza lanciando intorno i frantumi. Nella scena successiva i manigoldi stanno per lanciare, da una barca, in un lago la santa, alla quale hanno appeso al collo una macina da molino. L'episodio del salvataggio della santa e del martirio della fornace son riuniti, come pure la scena in cui, per miracolo, l'idolo si abbrucia e gli arcieri prendon di mira la fanciulla.

Tavola di pioppo: larg. 2,00 — alt. 0,14.

Predella del quadro con la Madonna e varii santi, dalla raccolta Mancini di Città di Castello passato a Londra nel 1901.

Legato Oggioni (1855).

Paolo Fontana, che pel primo richiamò l'attenzione su questa predella precisandone la paternità artistica, notò gli evidenti rapporti fra alcune di queste figurette e altre dei noti affreschi del grande Cortonese nel duomo di Orvieto. Anche il confronto con qualche altra predella del maestro e specialmente con quella dell'Accademia fiorentina con istorie di Gesù Cristo conferma l'attribuzione. « Per valutare le pitture di questa tavoletta — scrive il Fontana — bisogna tener conto del loro carattere; sono bozzetti tracciati forse senza neanche la preparazione di uno schizzo a penna o a matita; e l'artista si è fermato appena ottenuta una certa quale impronta di contorno e di rilievo ».

505 Luca Signorelli: La Madonna col Bambino e quattro santi.

507. Timoteo Viti: La Vergine, S. Sebastiano e S. Gio. Battista.

Queste piccole scene, benchè le figure appaiano appena abbozzate, rivelano l'artista provetto, sicuro della rappresentazione dei più difficili atteggiamenti del corpo umano e compositore valentissimo, così che ogni personaggio partecipa intimamente al dramma in modo vivace. Probabilmente la predella faceva parte del quadro che Luca Signorelli dipinse gratuitamente nel 1515 a maestro Luigi de Rutenis, medico francese abitante in Mantova, per la Cappella dedicata a Santa Cristina da quegli fabbricata a San Francesco di Mantova; quadro che si conservava a Città di Castello e passò di là a Londra; la predella sin dal 1787 era passata in casa Odoardi di Ascoli.

La tavola del Signorelli, dopo esser passata a Firenze per le mani del riparatore antiquario prof. Elia Volpi (primavera 1901), finì nella Galleria di Londra.

BIBLIOGRAFIA: PAOLO FONTANA, *Di una tavoletta di Luca Signorelli della Pinacoteca di Brera* (in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1896, pag. 269 e segg.).

Timoteo Viti.

Nacque a Urbino nel 1467 e frequentò da prima la bottega di Francesco Francia a Bologna; della sua permanenza col Francia è ricordo nelle vacchette di bottega del maestro bolognese, il quale lo prese il primo anno senza compenso e i successivi mediante patti speciali. Da principio sembra che egli lavorasse piuttosto come orafo, perchè solamente nel settembre 1491 è ricordato che si deciso a « fare il pictore e però (fu) posto su lo salone co' gli altri discepoli ». Il 4 aprile 1495 il Francia notava: « Partito il mio caro Timoteo, che Dio le dia ogni bene e fortuna ». Il Vasari fece del Viti uno scolaro di Raffaello; il Morelli pensò che, al contrario, ritornato in patria dove Raffaello, giovinetto, si trovava senza guida artistica, il Viti abbia avuto campo di insegnar al futuro astro dell'arte italiana. Nel 1501 Timoteo Viti si ammogliò con Girolama Spaccioli e da allora lavorò quasi esclusivamente nella sua città natale. Morì nel 1524.

BIBLIOGRAFIA: MALVASIA, *Felsina pittrice.* — J. D. PASSAVANT, *Raffaello,* I, pag. 224. — G. FRIZZONI (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1894, pag. 182). — W. VON SEIDLITZ, *Raphael und Timoteo Viti* (in *Repertorium für Kunstw.*, XIV, 1).

507

La Vergine Concetta, in manto azzurro sulla veste rossa, le mani congiunte in orazione, ritta fra S. Sebastiano legato a un albero e S. Giovanni Battista, che addita la Madonna allo spettatore. In alto il piccolo Gesù, benedicente, e un angiolo.

Fondo di verde paese con collinette percorso da un fiume. Il terreno è cosparso di margherite, di geranii selvatici, di felci.

Tavola di pioppo, centinata: larg. 1,82 — alt. 2,60.

Dalla chiesa di S. Bernardino presso Urbino nel 1811.

Appartiene a un' epoca più avanzata che le altre due dello stesso pittore portanti i numeri 508 e 509. E' infatti un dipinto dell'età matura del pittore e di una rara vivacità di toni, effuso di luce, terso, limpido nell'atmosfera che avvolge le bellissime figure.

Nella chiesa di Santhrenay presso Romorantin, in Francia, si trova una vecchia copia di questo quadro. Un disegno molto finito per

questo quadro si conserva nella Galleria Corsini a Roma e un altro, secondo C. Ricci, agli Uffizi.

BIBLIOGRAFIA: MALVASIA, *Felsina pittrice.* — J. D. PASSAVANT, *Raffaello,* I, pag. 224. — G. FRIZZONI (in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1894, pag. 182). — W. VON SEIDLITZ, *Raphael und Timoteo Viti* (in *Repertorium für Kunstw.,* XIV, 1).

ICONOGRAFIA: Inciso dal Giberti per l'opera del Gironi cit. — ROSNI, *Storia della pittura,* tav. XC. — C. RICCI, op. cit., pag. 132. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14598, Anderson 11260, Braun 26562, Brogi 2576.

508 **La Madonna col Figlio e i santi Crescenzio e Vitale** — In basso è seduto un angiolo in atto di suonare una viola.

A tergo, in bei caratteri del tempo, si legge:

QVESTA LA FE
FARE MARI
NO DE SPA
GIOLI DE
SO DI
NA
R
I

Tela: larg. 1,65 — alt. 0,68.

Dalla chiesa di S. Croce in Urbino (1811).

Dipinto ordinato da Marino de' Spagioli; rovinatissimo dal tempo e da restauri.

Di questo dipinto giovanile del Viti il Vasari lodò l'ingenua grazia quando scrisse: « Tornato dunque alla patria già uomo di ventisei anni, vi si fermò per alquanti mesi, dando bonissimo saggio del saper suo; perciocchè fece la prima tavola della Madonna nel duomo, dentrovi oltre la Vergine, S. Crescenzio e S. Vitale all'altare di Santa Croce, dove è un angeletto sedente in terra, che suona la viola con grazia veramente angelica e con semplicità fanciullesca; condotta con arte e giudizio ».

BIBLIOGRAFIA: G. FRIZZONI (in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1894, pag. 182). — W. VON SEIDLITZ (in *Repertorium für Kunstw.,* V). — J. D. PASSAVANT, *Raffaello,* I, pag. 243. — F. MADIAI (in *Rivista Misena,* 1895, pag. 87).

509 **La Trinità, S. Gerolamo e un devoto**; fondo di paese a colline degradanti, nel mezzo, in una valletta.

Tela: larg. 1,38 — alt. 1,45.

Dalla chiesa della Trinità in Urbino l'11 giugno 1811; poi in consegna ai Cappuccini di Porta Monforte a Milano sin dal 1851.

Il Frizzoni (in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1894) così ne scrive: « Trovasi in deplorevole stato di conservazione. Pure il quadro è di un interesse speciale per la storia dell'arte, in quanto ne possiamo rintracciare la derivazione originaria e constatare ch'è uscito dalle mani di un artista, il quale vuolsi considerare come il vero anello di legame

fra la scuola di Ferrara-Bologna e il divino Urbinate stesso. Così designandolo si è bell'e pronunciato il nome dell'altro Urbinate Timoteo Viti, il noto allievo di Francesco Francia dalla cui scuola si era dipartito nel 1495 per tornarsene in patria. Egli era allora in età di 26 anni, laonde è lecito supporre che già avesse compito a quel tempo opere di pittura, benchè non ce ne venga indicata alcuna in ispeciale ».

Senza voler dire che quest'opera di Brera appartenga al periodo in cui Timoteo era alla scuola del Francia e del Costa, è certo che rivela la giovinezza del delicato maestro urbinate e ricorda sopratutto il maestro ferrarese nelle forme lunghe e scarne, nei panni che ricadono e si stendono in terra, nel paese a rocce con leggere pianticelle e uno sfondo pittoresco nel mezzo.

Il Vasari ricorda che il Viti eseguì questo quadro « per l'altar maggiore della chiesa della Trinità » a Urbino e, benchè egli parli di tavola, non v'ha dubbio che egli alluda a questo, che è invece eseguito su tela, a tempera dolce, quando si pensi che il Vasari e altri scrittori usarono indistintamente quel termine tanto per dipinti su legno quanto per quelli su tela. Questo dipinto pervenne a Milano al tempo delle soppressioni napoleoniche e fu, dalla Direzione dell'Accademia di Brera, dato in deposito alla chiesa di San Vittore all'Olmo. Distrutta questa chiesa, il quadro, insieme ad altri, passò alla chiesa nuova dei Cappuccini del Sacro Cuore, come ebbe a scoprire il Carotti, e il Frizzoni potè identificare. Fu ritirato a Brera, per disposizione della Direzione, pochi anni sono. Come osserva il Frizzoni, il modo della rappresentazione del concetto ideale del Dio uno e trino è consono a quello della scuola bolognese al tempo del Francia che l'usò egli stesso nella tavola di San Giovanni Evangelista in Brescia. Il pittore, in questo dipinto, si attenne più alla maniera del Costa che del Francia, nelle forme lunghe e scarne, nel piegar dei panni che si stendono abbondantemente sul piano, nel paesaggio a rocce con pianticelle e uno sfondo pittoresco nel centro. Purtroppo il dipinto, se è un prezioso documento dell'attività del Viti, non è più che una miseranda rovina per esser quasi per intero rifatto da un inetto restauratore oltre mezzo secolo fa, che alla tempera originaria sovrappose una torbida ridipintura ad olio così che il guasto parrebbe irrimediabile.

Nella edizione delle *Vite* del Vasari di Marco Pagliarini (Roma, MDCCLIX, con note del Bottari, pag. 163 del tomo II), alle parole « appresso dipinse un'altra tavola per l'altar maggiore della chiesa della Trinità », il Bottari aggiunse questa nota: « Intenderà forse della tavola della Trinità, ch'è nei PP. Zoccolanti d'Urbino, che anche di presente si conserva in buon essere; e si vede intagliata in rame, ma molto malamente, in un breviario in-4 stampato in Urbino in quattro parti dal Mainardi l'anno 1730 e posta avanti all'Uffizio della Santa Trinità ». Nell'esemplare del breviario presso la Biblioteca Nazionale di Parma v'è, a pag. 174, l'incisione ricordata dal Bottari.

Bibliografia: J. D. Passavant, *Raffaello d'Urbino* ecc., Firenze, Le Monnier, 1882, vol I. — A. Anselmi (in *Arte e Storia*, 5 maggio 1892). — G. Frizzoni (in *Arch. St. dell'Arte*, 1894, p. 182). — W. von Seidlitz (in *Repertorium für Kunstw.*, XIV, 1). — Pungileoni, *Elogio storico di Timoteo Viti.* — Fed. Madiai (nella

Nuova Rivista Misena, 1895, pag. 88). — E. CALZINI (nel periodico *Il Raffaello*, 1897, n. 1, Urbino). — G. CAROTTI (in *Gallerie Naz. It.*, I, pag. 11). — E. JACOBSEN, *I seguaci del Francia e del Costa in Bologna* (nell'*Arte*, 1905, fasc. II).
ICONOGRAFIA: G. FRIZZONI (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1894, pag. 183).

Piero dei Franceschi detto già **della Francesca.**

Piero della Francesca — o meglio, come deve dirsi, dei Franceschi — nacque a Borgo San Sepolcro, da un Benedetto della casata Franceschi, fra il 1410 e il 1415 e, pel Vasari, nel 1406. Crowe e Cavalcaselle pensarono che uno de' suoi primi maestri fosse qualche pittore senese. Nella sua giovinezza studiò le matematiche, ma la sua buona ventura lo mise in relazione con Paolo Uccello e Domenico Veneziano, al quale ultimo prestò aiuto nel 1439-45 nelle pitture di Santa Maria Nuova a Firenze. Applicando le più severe leggi geometriche, e accertando le proporzioni relative delle sue figure l'una con l'altra nei rispettivi loro luoghi in un dato spazio, attuando cioè le teorie del suo trattato ms. sulla prospettiva e studiando particolarmente il modo di proiettare le ombre, aiutandosi forse, come pensano Crowe e Cavalcaselle, ne' suoi esperimenti con la luce artificiale negli spazi oscuri, arrivò a una eccezionale sicurezza nel riprodurre il vero con le sue lontananze e co' suoi gradi di atmosfera, aiutandosi alcuna volta da lievi artifici che tuttavia rivelano il maestro sicuro de' proprii mezzi, come nel quadro di Brera, in cui quell'ovo sospeso in piena luce nell'alto della composizione è sufficiente da solo a rendere l'impressione dello sfondo architettonico che si svolge a mo' di piccola abside. Sotto questo aspetto può giustificarsi l'espressione del Müntz che chiamò il nostro maestro il più originale pittore del quattrocento. Le sue architetture sono veramente mirabili per lo stile, per le proporzioni, per la prospettiva, mentre le figure difettano di certa angolosità che rivela nel maestro più scienza della tecnica che senso di gentilezza; « mancò in lui la qualità certo essenziale per un artista, qual'è quella della scelta delle forme per essere tra i più eccellenti ». A Roma Nicolò V gli commise certe decorazioni in Vaticano che cedettero il posto più tardi a quelle di Raffaello. Nel 1451 aveva terminato a Rimini l'affresco col ritratto del Malatesta in San Francesco. Eseguì una serie d'affreschi, svolgenti la storia della leggenda della Santa Croce, in San Francesco ad Arezzo, che rappresentano l'opera sua più notevole, benchè forse le scene rappresentate non si confacessero all'indole artistica poco malleabile del pittore. La critica moderna è disposta a escludere che egli lavorasse nella sala di Schifanoia a Ferrara, benchè si sappia che in questa città abitò e lavorò e che l'arte sua influì favorevolmente sulla scuola ferrarese. Lasciò tracce dell'opera sua anche a Urbino (nel 1469 circa), a Borgo S. Sepolcro, a Perugia. Il Vasari narra che negli ultimi anni della sua vita il pittore divenne cieco; ciò che contrasterebbe con qualche notizia relativa a lavori successivi e con le parole del suo testamento – del 5 luglio 1482 — che lo dicon sano di mente e di corpo: a meno che la disgrazia gli sopravvenisse dopo il testamento e prima della morte che lo incolse più tardi, il 12 ottobre 1492.

BIBLIOGRAFIA: E. HARZEN, *Piero dei Franceschi* (in *Arch. für die Zeichnende Kunst*, Lipsia, 1856). — V. MARCHESE, *Memorie degli artefici dom.*, I, pag. 358 e segg. — G. F. PICHI, *La vita e le opere di Piero della Francesca*, Borgo S. Sepolcro, 1892. — B. BERENSON, *Central italien painters of the Renaissance*, 1897. — F. WITTING, *Piero dei Franceschi*, Strassburg, 1898. — G. GRONAU (in *Repertorium für Kunstw.*, 1900). — W. G. WATERS, *Piero della Francesca*, London, Bell, 1901. — FRANCESCHI-MARINI (in *Rivista d'Italia*, gennaio 1902).

510 **La Vergine, molti Santi e Federico da Montefeltro** — In una sala di stile corinzio ornata di marmi policromi nella quale gira, nel fondo, un'abside, la Vergine, vestita di broccato d'oro, seduta in faldistorio, nel mezzo, adora il Bambino addormentato sulle sue ginocchia; intorno a lei, in diversi atteggiamenti, sono angioli e santi e varii personaggi, credesi, della corte d'Urbino. Sul dinnanzi, a destra, è il duca Federico da Montefeltro,

510. Piero dei Franceschi: La Madonna, Santi e Federico da Montefeltro.

genuflesso, coperto di semplice armatura al disopra della maglia d'acciaio: dalle spalle gli scende una leggera mantellina di controtagliato rosso sull'oro. In terra, dinnanzi a lui, stanno le manopole, l'elmo e il bastone del comando.

Le mani giunte di Federico si vogliono rifatte da Giusto di Gand.

Tavola di pioppo: larg. 1,70 — alt. 2,48.

Dalla chiesa di S. Bernardino presso Urbino; pervenuta a Brera il 10 giugno 1811.

Questa preziosa tavola era attribuita, fino a non molto tempo fa, al seguace di Pier dei Franceschi, l'urbinate Bartolomeo Corradini detto fra Carnevale, che l'avrebbe dipinta intorno al 1472, specialmente dopo che il padre Marchese nelle sue *Memorie dei più insigni pittori* ecc. *domenicani*, citava in nota a una lettera del Pungileoni l'opinione del Lazzeri *(Delle chiese d'Urbino* ecc., pag. 169): « La tavola dell'altar maggiore è opera di fra Carnevale » al quale il duca Federico l'avrebbe commessa, benchè il Marchese stesso dubitasse dell'attribuzione. La critica moderna, almeno nella maggioranza degli studiosi, non accoglie oggi l'attribuzione del padre Marchese e l'opera è attribuita a Pier dei Franceschi, benchè A. Venturi dubiti che il quadro « per il poco rilievo che lo rende un poco piatto, per le carni in cui un debole colore bruno caldo sostituisce il fresco colorito chiarissimo, caratteristico di Piero, sembri composto dal maestro e pennelleggiato da un discepolo. Una figura certo fu in parte rifatta ed è quella di Federigo da Montefeltro, le cui mani furono dipinte probabilmente da Justus van Ghent ». (Testo alle fotografie *Braun* della *Galleria della R. Pinacoteca Brera*, 1899). Il Venturi anzi ritiene oggi che si debba ritornare all'antica attribuzione.

Nonostante certa monotonia che producono tutte queste figure, d'identici toni nelle carni bronzate e allineate a uguale altezza, il quadro è una vera *leggiadrissima Epopea,* come la chiamò il Lazzeri, della famiglia ducale d'Urbino. I tipi delle figure ripeton le solite forme dei quadri dati a Piero dai più: quello della Vergine, dalla fronte ampia, gli occhi lontani, il naso diritto e largo, è lo stesso che troviamo nella Madonna della Misericordia di Borgo S. Sepolcro, nella chiesa delle Grazie presso Sinigaglia; il putto ha le forme tozze, le coscie enormi, la testa ovale e poco attraente, quasi di fanciullo invecchiato precocemente, dei quadri di Piero della National Gallery, delle Gallerie di Oxford, di Perugia e di quello della collezione Villamarina (V. l'*Arte*, 1905, fasc. II). Finalmente il tempio così diligentemente eseguito nello sfondo del quadro di Brera non è che la riproduzione amplificata ma esatta del trono della Vergine della pala nella Pinacoteca di Perugia. « In nessuna opera come nel quadro di Brera — notava il Müntz — il pittore ha spinto così lungi la scienza del chiaroscuro ». Finiremo aggiungendo che la tradizione, raccolta dal Pungileoni, voleva che nella figura della Madonna di Brera fosse effigiata la duchessa Battista

Sforza moglie di Federico d'Urbino e in quella del Bambino Gesù il fanciullo nato allora dalla duchessa; ma nessun rapporto iconografico corre fra quella prima figura e l'effigie della duchessa nel noto ritratto degli Uffizi, e il bambino è la replica, come notammo, di un tipo caro al pittore.

Crowe e Cavalcaselle pensarono che questo quadro fosse dipinto da Piero nel 1468, quando trovavasi a Urbino, ospite di Giovanni Santi, e le mani del duca Federico sembrarono a loro « ripassate da altro pittore, e non ai tempi nostri ». Notarono infine che il quadro non appariva loro della finitezza che il maestro usò nelle tavolette di piccole proporzioni anche per avervi usato « il suo nuovo metodo di colorire ad olio tuttora imperfetto ».

BIBLIOGRAFIA: E. HARZEN, *Piero dei Franceschi* (in *Arch. für die Zeichnende Kunst,* Lipsia, 1856). — B. BERENSON (in *Gazette des Beaux Arts,* 1886, pagg. 80 e 81). — A. SCHMARSOW, *Melozzo da Forlì,* 1886, pag. 81, n. 1. — G. F. PICHI, *La vita e le opere di Piero della Francesca,* S. Sepolcro, 1892, pag. 87. — W. BODE (in *Archivio Storico dell'Arte,* 1893, pag. 415). — F. MADIAI (in *Nuova Rivista Misena,* Arcevia, VIII, 1895, nn. 5 e 6, pag. 84 e segg.). — F. WITTING, *Piero dei Franceschi,* Strassburg, 1898. — W. G. WATERS, *Piero della Francesca,* London, Bell and Sons, 1901 (in *The Great Masters,* ed. Williamson, pag. 128). — V. MARCHESE, *Memorie degli artefici dom.,* I, pag. 358 e segg.

ICONOGRAFIA: W. G. WATERS, *Piero della Francesca,* pagg. 80-81. — C. RICCI, op. cit., pag. 93. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14532, Anderson 11044, 12730, Braun 26520, Brogi 2587.

Pompeo Presciutti.

Di questo modesto pittore di Fano — figlio di un Bartolomeo — si sa che fioriva nel 1534 e che fu stipendiato dal duca Francesco Maria d'Urbino. Il Vasari, nella vita di Taddeo Zuccari, racconta che il padre di questi collocò Taddeo presso il Presciutti suo amicissimo « e pittore ordinario », ma che lo Zuccari lo abbandonò presto non piacendogli nè le opere nè i costumi del Presciutti.

511 **La Madonna col Figlio**, sotto un arcone classico, in un trono ornato di ricca base. In alto son due angioli in atto di incoronarla. Ai lati S. Paolo e S. Andrea.

Tavola di pioppo, centinata: larg. 1,68 — alt. 2,62.

Dalla chiesa di S. Andrea di Pesaro; entrato in Brera il 10 giugno 1811, fu lasciato lungamente in deposito nella chiesa di Cusano.

E' un' opera ampollosa, di poca unità e di limitato senso drammatico, che rivela nel pittore un eccletico imitatore della maniera raffaellesca.

BIBLIOGRAFIA: *Arte e Storia,* 1884, pag. 132. — AMICO RICCI, II, pagg. 140-159. — G. CAROTTI (in *Gall. It. Naz.,* 1896, pag. 20).

Girolamo Genga.

Nacque a Urbino nel 1476 e fu posto a 15 anni nello studio del Signorelli, col quale, secondo il Vasari, rimase per venti anni, così da impadronirsi perfettamente dello spirito dell'arte del grande maestro, qualche volta esagerandone anche la maniera; da ultimo sentì l'influenza della grande arte di Raffaello, come prova il quadro che più sotto descriviamo. Il Morelli cercò di precisarne la figura artistica confusa con quelle d'altri maestri affini. Morì nel 1551.

La Madonna col Figlio nudo, in piedi, su un gradino del trono, con S. Giovannino, i quattro Dottori della Chiesa e altri Santi e Sante. In alto è il Padre Eterno in gloria fra gli angioli. **512**

Tavola di pioppo, centinata: larg. 2,90 — alt. 4,38.

Dalla chiesa di S. Agostino in Cesena; inviata dal Dipartimento del Rubicone (Forlì) e giunta a Brera il 16 novembre 1809.

Il Berenson assicura che questo quadro muove da un disegno di Fra Bartolomeo e forse lo stesso disegno del Genga si trova agli Uffizi. Altro grande disegno di questo quadro eseguito a rubrica è al Louvre ed altro parziale (1866, 7, 14, 7) nel British Museum.

La particolarità di Luca Signorelli del modellato alquanto duro, che alle volte non risparmia anche le teste, si nota in alcune figure di questo stesso quadro del discepolo; ma tuttavia il dipinto presenta maggiore affinità con la maniera raffaellesca, così che la relativa predella, nella Galleria di Bergamo, e un disegno agli Uffizi passavano sotto il nome di Raffaello. Questo quadro, secondo il Morelli, fu eseguito intorno al 1517-18.

BIBLIOGRAFIA: Opp. qui su citt.

SALA XXVI

Scuola bolognese dei Carracci

Francesco Albani.

Nacque a Bologna nel 1578 e, dopo esser stato nella bottega di Dionigi Calvaert, entrò, insieme a Guido Reni, nella scuola dei Carracci. Con Guido ebbe gelosi conflitti e, a Roma, una lite; nella città dei papi lavorò in S. Giacomo degli Spagnuoli, nella chiesa della Pace, nel palazzo Verospi. A Bologna ebbe dalla bellissima moglie, della nobile famiglia Fioravanti, numerosi figli che ritrasse sotto forma di genietti e di amorini in diversi suoi quadri quasi sempre ispirati alla mitologia più sensuale e piacevole, così che fu chiamato l'*Anacreonte della pittura*. Lezioso ma non senza genialità, egli fu infatti « delicatissimo negli argomenti sacri come seducente nei pagani, ma disuguale assai fra un lavoro e l'altro » (Ricci). Nel 1633 lavorava a Firenze. Le molte commissioni lo arricchirono, talchè potè abbellire a modo suo le sue ville di Meldola e di Querciola. Una lite per un' eredità, i debiti lasciatigli dal fratello, le accuse dei critici gli amareggiaron però gli ultimi suoi giorni. Morì nel 1660. Fu accusato di poca espressione. L'Orlandi ne lodò a ragione « la dolcezza d'idee, il girar di teste, l'amenità di paese, la vaghezza del colorito ».

Bibliografia: Oltre *Le vite* del Baglioni, dell'Orlandi, del Bellorio e del Baldinucci, v. Malvasia, *Felsina pittrice*. — L. C. Crespi, *Vite de' pittori bolognesi* ecc., Roma, 1769. — C. Ricci, *Guida di Bologna*, 1900, ecc., anche per le successive biografie di questa scuola.

513 **La danza degli amori** — Una schiera di amorini nudi, abbandonati in terra gli archi e le faretre, danzano, tenendosi per mano, intorno a un albero fronzuto al suono degli strumenti di altri tre putti seduti sui rami.

Nel fondo è rappresentato il ratto di Proserpina.

Il paesaggio è ameno di colline degradanti pian piano fino a una vallatina in cui sorge un tempietto corinzio circolare, come quelli a Vesta. In alto, da un lato fra le nubi, Amore e Psiche si baciano.

Ovale in rame: larg. 1,14 — alt. 0,90.

Dalla Galleria Sampieri di Bologna, 28 febbraio 1811.

Il Governo aveva comprato — inviandoli a Milano — sei quadri della Galleria Sampieri per venire in soccorso al marchese Francesco Sampieri, stretto da imperiose necessità economiche. La cosa menò gran scalpore a Bologna dove si desiderava che i quadri rimanessero a quella Accademia di Belle Arti e dove il Rosaspina stava riprodu-

513. Francesco Albani: La danza degli amori e il ratto di Proserpina.

cendo il quadro dell'Albani in incisione: solo fu concesso all'incisore di completare il suo lavoro a Milano, nella camera d'incisione del Longhi e si cercò di far tacere le lamentanze dei bolognesi inviando per quelle Gallerie diversi mediocri lavori.

Dietro al quadro son due stemmi su carta incollata. Intorno al primo: « *P. Castelli Ep. Targ. ex test. P. F. Sampieri* » — all'altro: *I. Adv. Magnani, ex test. P. F. Sampieri* » — e sotto: « *N. 53. Ballo Putini Albani* ». — Nel rame è scritto a penna « *Milano li 27 Agosto 1811. Quadro levato dalla pinacoteca reale per ordine superiore per terminare il rame del sig. professore Rosaspina di Bologna e trasportato nella camera d'incisione del sig. prof. Longhi — Gio. Gabbiani custode* ».

E' fra le opere più note e più piacenti della scuola bolognese, delicatissima nell'esecuzione, quanto attraente nel motivo e nei particolari, eseguita con grande amore e principalmente nel paesaggio che par riprodurre l'Arcadia dei poeti. In questo fondo così suggestivo e che basterebbe a provare lo studio delle opere bolognesi fatto dai maestri francesi del settecento, il gruppo dei fanciulli, dalle carni freschissime, qua e là ravvivate dai toni color di rame caratteristici dell'infanzia, spicca con un incanto particolare. Il dipinto appartiene, insieme alle tele ovali della Pinacoteca di Torino, *i quattro elementi*, e a quelle della Galleria Borghese, a un ciclo di opere mitologiche dell'Albani.

BIBLIOGRAFIA: *Descrizione di tuttociò che si contiene nella Galleria del signor marchese senatore Luigi Sampieri*, Bologna, 1795. — MALVASIA, op. cit.

ICONOGRAFIA: Inciso da Francesco Rosaspina. — Fotoincisione dell'Ist. It. d'Arti Grafiche di Bergamo. — Fot. Alinari 14513, Anderson 11000, 11001, Brogi 2052, 2690, Braun 26501, Montabone, Rotografica, ecc.

Attribuito alla **Scuola bolognese del secolo XVI.**

Ritratto d'uomo, di terza, dall'occhio fisso, vivace. **514**

Tela: larg. 0,35 — alt. 0,42.

La tonalità generale alquanto fredda di questo ritratto lascia dubitare che si tratti piuttosto di opera lombarda della maniera di Tanzio da Varallo, che bolognese.

Scuola bolognese del secolo XVI.

Ritratto d'uomo, di terza, che osserva il riguardante, con una mano sul petto. **515**

Tela: larg. 0,40 — alt. 0,50.

Legato Oggioni (1855).

Ritratto d'Agostino Carracci quasi di fronte, la piccola barba a punta, i baffi e gli abbondanti capelli castagni, con ampio collettone a pieghettature. **516**

Tela: larg. 0,36 — alt. 0,43.

Concesso dalle sorelle Verderio il 26 maggio 1834, e figurò già nel *Gabinetto dei ritratti dei pittori* a Brera.

Gio. Francesco Gessi.

Nacque a Bologna nel 1588; studiò da prima sotto il Calvaert e il Bolognini, poi studiò e imitò Guido Reni così bene, per allora, che fu chiamato il *secondo Guido;* dal maestro, pur non avendone la modellatura sapiente, ereditò i toni delicati. Morì nel 1649.

517 **La Madonna col Figlio** seduta in alto: più in basso S. Nicolò da Bari, S. Lorenzo e due sante.

Tela: larg. 1,53 — alt. 2,38.

Dalla chiesa di S. Maria dei Poveri a Crevalcore; entrato in Brera il 3 giugno 1809. Già attribuito al Cavedone.

Il Gironi, pubblicando la sua *Pinacoteca del Palazzo Reale.... di Milano* nel 1812, ascriveva già il dipinto al Gessi; e, a proposito delle tre palle che S. Nicolò da Mira sorregge sul libro, egli così spiega il noto miracolo: « Nelle antiche leggende de' Santi si racconta ch'essendo la città di Mira e la Licia tutte oppresse da una crudele carestia, il Santo apparve in sogno ad un mercante di grano in Sicilia, e, ponendogli nelle mani tre palle d'oro, gli disse che portasse il suo frumento a Mira, dove grande prezzo ne trarrebbe, siccome di fatto avvenne ».

ICONOGRAFIA: Inciso da G. Garavaglia per l'op. del Gironi cit.

Scuola bolognese della fine del secolo XVI.

518 **Figura, a mezzo busto, d'uomo,** con una palla da cannone nella sinistra e il compasso nella destra puntato sopra un foglio sul quale si legge: *Maximi Regis hispaniarum Philippi Aenear. machinarum artifex;* il personaggio è vestito di scuro, con poca barba che gl'incornicia il viso, il naso largo, gli occhi grandi, castagni, fissi sullo spettatore. Forse è il ritratto di Francesco de Marchi, famoso fabbricatore di artiglierie del XVI secolo, bolognese, e che prestò l'opera sua per Filippo II re di Spagna.

Tela: larg. 0,87 — alt. 1,08.

Passato a Brera dal vicerè nel 1812 e indicato allora nell'inventario come *matematico, d'incerto.*

Scuola bolognese del secolo XVII.

519 **S. Sebastiano,** legato fortemente al tronco da un manigoldo.

Tavola di noce: larg. 0,80 — alt. 1,06.

Legato Oggioni (1855).

Lodovico Carracci.

Questo grande maestro, che fu chiamato ed è riformatore dell'arte, nacque a Bologna nel 1555. Studiò da principio le opere di Prospero Fontana, poi a Firenze quelle di Andrea del Sarto, a Parma quelle del Correggio, a Mantova Giulio Romano, a Venezia Tintoretto, il Veronese, Tiziano; fu, in conclusione, un ecclettico, ma il Correggio e i maestri veneziani rappresentarono i suoi principali prototipi. Nel 1589 insieme ai cugini Agostino e Annibale fondò la fortunatissima Accademia bolognese addestrando numerosi e valentissimi scolari. « Il Correggio — scrive C. Ricci — è l'autore ch'egli più imitò e che fu più imitato dalla scuola bolognese. L'*eccletismo*, di cui si vanta, va considerato come l'espressione che si riceve dai lavori di quella scuola, e non la causa del carattere di lei. Agostino scriveva che un buon pittore doveva possedere il disegno di Roma, la mossa e l'ombreggiare veneziano, il colorito dei Lombardi, la terribilità di Michelangelo, la naturalezza del Tiziano, lo stile puro del Correggio, la simetria di Raffaello, il decoro e il fondamento del Tibaldi, l'invenzione del Primaticcio, la grazia del Parmigianino, il complesso di Nicolò dell'Abate e che so io, ma è chiaro che tutto ciò è retoricamente falso e che l'artista dipinge secondo l'arte che si è formata e non con criteri di tal natura. I pittori di questa scuola furono oltremodo drammatici e teatrali ed espressero i martiri e la tragedia cristiana in vasti ambienti ove si palesa uno studio non indifferente della *prospettiva* ». Abbiamo voluto riportare questo brano in cui si riassumono osservazioni che possono valere più o meno per tutti i quadri di questa sala e della successiva. Lodovico Carracci lavorò a Bologna, a Piacenza e a Parma. A Bologna morì nel 1619 pel crepacuore, dicesi, delle gravi critiche mosse a un suo dipinto nella cattedrale di quella città e che non gli fu concesso di correggere. Lodovico e i suoi cooperatori passarono sopra le formule decomposte dei michelangioleschi, cercando di eliminarle e, come notò il Ricci, andarono alla ricerca di formule, consentanee bensì al gusto del tempo, ma non per anche consumate dall'abuso: così l'arte loro, pur restando barocca nell'essenza, frenò gli eccessi.

BIBLIOGRAFIA: V. bibl. al n. 513. — A. VENTURI (in *Arch. Stor. It.*, 1897, 3). — C. RICCI, *Guida di Bologna*, 1900.

520 **L'Adorazione dei Re Magi** — Ai piedi d'un tempio i Re Magi adorano il Bambino sorretto dalla Vergine. In alto si librano gli angioli.

Tela: larg. 1,75 — alt. 2,60.

Dalla chiesa di S. Maria dei Battuti di Crevalcore (nel Bolognese), il 3 giugno 1809.

E' un' opera dolce, con qualche influsso correggesco, ma un po' cupa di toni e annerita.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 58. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Lodovico Carracci (Scuola).

521 **Testa del Nazzareno.**

Tela: larg. 0,50 — alt. 0,70.

Scuola bolognese.

522 **Ritratto** d'un artista, visto di fronte, con ampio pizzo e col compasso nella sinistra.

Tavola di pioppo: larg. 0,53 — alt. 0,74.

Dalle signore Verderio il 26 maggio 1834.

Prospero Fontana.

Nacque a Bologna nel 1512 e fu allievo di Innocenzo da Imola. Operò, per dirla col Malvasia, « più di pratica che di scienza ». Michelangiolo lo protesse e lo fece nominare pittore palatino: dipinse nella villa di papa Giulio III. Fu maestro ai Carracci e padre alla Lavinia, pittrice di grido a' suoi tempi. « Fu verace inventore di copiosi pensieri, amatore più di prestezza, che di diligenza, risoluto e sbrigativo nel dare finite copiose storie. Visse alla grande, trattossi bene e morì in vecchiaia nel 1597 » (Orlandi). Quanto al colorito egli, insieme al Samachini, al Sabatini, a Camillo Procaccini e a qualche altro, appartiene al gruppo dei *cangiantisti* esagerati che metton capo a Innocenzo da Imola e che segnarono la decadenza dell'arte bolognese.

BIBLIOGRAFIA: V. la bibl. al n. 513.

523 **L'Annunciazione** e, in un angolo, una devota di casa Salimbeni in veste nera e cuffia.

Segnato in basso:

PROSP FONT'

Tela centinata: larg. 1,37 — alt. 2,25.

Dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie in Bologna; pervenuto a Brera il 5 giugno 1811.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 112. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Lodovico Carracci.

524 **La Forza e la Temperanza.**

Cartone a carboncino e biacca: larg. 2,00 — alt. 2,00.
Dall'eredità Bianconi, il 24 settembre 1802.

Agostino Carracci.

Nacque a Bologna nel 1557 e morì a Parma nel 1602. Fu orefice, pittore, letterato, filosofo, poeta. Lavorò a Roma, a Bologna, e a Parma presso quella corte. Dell'opera sua parlammo anche nella biografia di suo cugino Lodovico.

BIBLIOGRAFIA: V. al n. 513.

525 **L'adultera:** la nota scena si svolge in un vasto tempio classico.

Tela: larg. 2,25 — alt. 1,70.

Pervenuto dalla Galleria Sampieri il 25 febbraio 1811.

Questo, come il quadro successivo, mostra qualche derivazione dall'arte veneta del XVI secolo, ma indebolita.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 114. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Annibale Carracci.

Annibale, fratello minore di Agostino, nacque a Bologna nel 1560. Studiò col fratello e col cugino Lodovico: a Parma l'arte del Correggio e a Venezia i capola-

vori dei vecchi maestri influiron sulla sua maniera. Insieme al fratello e al cugino decorò una sala del palazzo Fava e di quello dei Magnani di Bologna che fu giudicata una delle meraviglie di quella città; a Roma fu invitato nel 1600 dal cardinale Odoardo Farnese e col fratello eseguì la famosa decorazione del palazzo farnesiano. Lavorò molto anche nelle varie città dell'Emilia. Ebbe onori eccessivi e fu ritenuto dai contemporanei in concetto troppo elevato. Morì nel 1609 e fu sepolto a Roma nel Pantheon presso Raffaello.

BIBLIOGRAFIA: V. al n. 513.

526 **La Samaritana al pozzo** conversante con Gesù: più indietro, in varii gruppi, i pastori e gli Apostoli.

Tela: larg. 2,25 — alt. 1,70.
Pervenuto a Brera dalla Galleria Sampieri il 28 febbraio 1811.
Questo quadro è riprodotto nel fondo di un quadro con due ritratti (di un gentiluomo e di un fanciullo) dipinti da C. Netscher e che si trova all'Istituto Städel a Francoforte col n. 218.

Lodovico Carracci.

527 **La donna cananea,** inginocchiata, supplica il Redentore — che, circondato dagli Apostoli, accenna a rialzarla — di risanarle il figlio.

Nel fondo si stende un ampio paese; da un lato s'erge un castello.

Tela: larg. 2,25 — alt. 1,70.
Pervenuto a Brera dalla Galleria Sampieri il 28 febbraio 1811.
E' un quadro caldo di toni, vivace, che prova lo studio del pittore bolognese sulle opere dei maestri veneti.

ICONOGRAFIA: Inciso da F. Rosaspina per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 123. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Domenichino (Domenico Zampieri) (Scuola).

528 **Una Sibilla:** mezza figura.

Tela: larg. 0,59 — alt. 0,72.
Lascito Oggioni (1855).

Scuola bolognese del secolo XVII.

529 **Ritratto d'uomo,** in mezza figura, di terza, con lunga zazzera bionda, sbarbato, di tipo aristocratico, gli occhi quasi da febbricitante.

Ovale su tela: larg. 0,49 — alt. 0,56.

Ginevra Cantofoli.

Fiorì nel secolo XVII: fu allieva di Elisabetta Sirani. Eseguì pel solito piccole cose: tuttavia qualche quadro di maggiori dimensioni le viene attribuito a Bologna.

BIBLIOGRAFIA: MALVASIA, op. cit.

530 **Mezza figura della pittrice,** in atto di eseguire il proprio ritratto.

Tela: larg. 0,50 — alt. 0,64.

Figurava nel *Gabinetto dei ritratti dei pittori* nella prima metà dell'ottocento, a Brera.

Simone Cantarini da Pesaro.

Nacque a Oropezza in quel di Pesaro nel 1612. Fu scolaro di Claudio Ridolfi e studiò anche le opere del Barocci. Ma poi, recatosi alla scuola di Guido Reni, ne imitò così da vicino la maniera che fu chiamato « un secondo Guido ». Ma il suo bizzarro e altero temperamento lo rese malvisto a Bologna donde partì per passare a Roma ove studiò le opere di Raffaello. Fu ai servigi del duca di Mantova: e qui e a Verona il suo carattere sprezzante gli procacciò inimicizie e noie. Molte sue opere si conservano a Fano — e son queste le migliori — a Cagli, a Rimini, a Pesaro, a Bologna, a Milano, a Roma. I suoi moltissimi disegni a penna e *a sanguigna* che si conservano nella Pinacoteca di Brera lo rivelano un vivace e fresco disegnatore, felice interprete delle forme di Guido, pieno di fantasia e lo raccomandano meglio de' suoi quadri stessi. Morì a Verona nel 1648.

531 **La Trasfigurazione.**

Tela: larg. 2,00 — alt. 3,10.

Dalla canonica di Fornò presso Forlì, ricevuto a Brera dal Demanio di Forlì il 16 marzo 1809.

532 **Il riposo in Egitto** — La Vergine seduta, in atto di scoprire il putto sdraiato sulle sue ginocchia, che tende le mani a San Giuseppe per cogliere i frutti che il santo ha staccato dall'albero che li ripara. Segnato, in un frammento architettonico posto in terra:

Tela: larg. 1,35 — alt. 2,25.

Dalla chiesa delle suore Matris Domini in Bergamo nel 1811.

Benchè il modellato — specialmente nel putto — sia bello e delicato e ricordi Guido Reni, tuttavia il quadro riesce sgradevole pei toni eccessivamente stridenti nelle vesti in confronto al livido delle carni.

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bridi per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 109. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Scuola bolognese del secolo XVII.

533 **Ritratto di una dama**, due terzi della figura, ritta, di fronte, in ricco abbigliamento.

Tela: larg. 0,92 — alt. 1,33.
Già ritenuto di Daniele Crespi; era in Galleria nel 1806.

Annibale Carracci (Maniera).

534 **Gesù con la croce**: in mezza figura.

Tela: larg. 0,48 — alt. 0,58.
Da Padova, 11 novembre 1813.

Annibale Carracci.

535 **Ritratti del pittore, del padre e del nipote Antonio**, in mezze figure, in varie pose.

Tela: larg. 0,48 — alt. 0,60.
Già in Brera nel 1806.

Guido Reni.

Nacque a Galvenzano nel bolognese nel 1575 — per altri nel 1577 — e fra i numerosi discepoli dei Carracci fu tra quelli che vantaron maggior fama. Seguì Annibale Carracci a Roma dove Paolo V lo favorì. Ne' primi lavori, pieni della luminosità ch'è il suo precipuo carattere, mostrò uno studio amoroso del vero, e veramente notevoli sono i suoi affreschi nella cappella annessa alla chiesa di San Gregorio; ma, a poco a poco, divenne convenzionale. « I suoi Santi — nota il Venturi — i suoi Redentori biancastri, con lo sguardo rivolto al cielo, sono la ripetizione di un tipo medesimo: sembrarono pieni di ispirazione, ma sono forme stereotipate ». A Roma stette circa vent' anni e vi lasciò varie opere, fra le quali la celebre *Aurora* nel palazzo Rospigliosi; ritornato a Bologna, vi morì nel 1642 e fu sepolto in S. Domenico. Le sue opere, che presentan spesso figure di una bellezza composta e quasi classica se non sempre profondamente sentita, son disseminate dovunque e son spesso la ripetizione delle stesse forme e, non di raro, dello stesso soggetto; nonostante che, per dirla con l'Orlandi, essendo sovracarico di commissioni che gli piovevan da tutte le parti, « considerandosi un uomo e non un Briareo, restituì molte caparre ». « L'ingegno di Guido era fatto per amar la luce nelle armonie blande e per intendere quant'efficacia di poesia si possa trarre dalle dolci degradazioni con cui essa si sparge sulle varie cose » (Cantalamessa).

BIBLIOGRAFIA: V. n. 513. — G. CANTALAMESSA, *Saggi di critica d'Arte - Guido Reni,* Bologna, 1890.

536 **S. Pietro** (per altri, S. Andrea) **leggente:** mezza figura.

Tela: larg. 0,48 — alt. 0,60.
Raccolta Oggioni (1855).
E' un quadro vivace, caldo di toni, eseguito con una rapidità pari alla virtuosità del maestro.

ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 11240, Brogi 2159.

Alessandro Tiarini.

Questi, che ebbe forse il più potente ingegno creativo della scuola bolognese, nacque a Bologna nel 1577 e fu allievo di Prospero Fontana da prima, poi del frescante Cesi. A causa di una rissa fuggitosi a Firenze passò a studiare sotto il Passignano. Rimpatriò, mercè i buoni uffici di Lodovico Carracci, del quale seguì poscia lo stile. L'Emilia è piena di opere sue e specialmente Reggio che vanta, nel tempio della Madonna della Ghiara, tracce potenti del suo pennello. Lavorò anche nel Lucchese, nelle Romagne, a Cremona: le sue opere presentano grandiosità di movimenti e contrasto ricercato di espressioni e, nelle grandi tele, un grande talento decorativo non di raro viziato dalla fretta ch'egli pose nel lavorare. Morì a Bologna nel 1668 e fu sepolto in S. Procolo.

Bibliografia: V. al n. 513.

537 **Decollazione di S. Giovanni Battista.**

Segnato:

1618
ALEX^R TIARINVS BONO^S
F

Tela: larg. 2,00 — alt. 2,65.

Già nella chiesa di S. Rocco in Milano, giunse a Brera il 16 febbraio 1809.

E' una composizione potentemente drammatica, eseguita con virtuosità e sicurezza degli effetti.

Bibliografia: Malvasia, *Felsina pittrice,* II, 140.
Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 71. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Guido Reni.

538 **San Pietro seduto,** avvolto in ampio manto giallognolo, appoggia il capo al braccio e ascolta **San Paolo** che, vestito di manto rosso, gli sta dinnanzi.

Tela: larg. 1,40 — alt. 1,97.

Pervenuto a Brera dalla Galleria Sampieri il 25 febbraio 1811.

Una copia antica è nella raccolta Lonzée di Bruxelles.

E' una composizione grandiosa, potente, in cui la voluta tonalità calda raggiunge il massimo della virtuosità nel colore dei manti dei due santi.

Nota il Gironi che « di grandissima fama ha goduto questo dipinto finchè si conservò in Bologna nella Galleria Sampieri, dove era riguardato con una specie di venerazione, e quasi come un miracolo dell'arte ».

Iconografia: Fu inciso da Gaetano Rossi e da Galgano Cipriani (1804). — C. Ricci, op. cit., pag. 120. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14650, Anderson 11239, Braun 2817.

Lavinia Fontana.

Nacque a Bologna nel 1550 — per altri nel 1552 — e crebbe alla scuola del padre, Prospero. Vantò tal fama al suo tempo « che gareggiarono le dame a trat-

teneria, accarezzarla, e servire per avere dalle sue mani i ritratti loro » (Orlandi). I poeti la dissero « vero ornamento » dell'età loro! Gregorio XIII, principi e ricchi committenti le ordinaron ritratti e quadri d'altare, specialmente a Roma e a Bologna. Morì nel 1602 — per altri nel 1614.

BIBLIOGRAFIA: V. al n. 513.

Ritratti di numerosa famiglia, in mezza figura: alcuni personaggi son di fronte, altri di terza. **539**

Tela: larg. 1,05 — alt. 0,85.
Pervenuto alla Pinacoteca dal Ministero delle Finanze in Milano, l'11 agosto 1808.

Prospero Fontana.

La Vergine Assunta e i santi Agostino, Chiara, Giovanni, Battista, Francesco, Antonio, Girolamo e Petronio. **540**

Segnato:

PROSPER FONTA
MDLXX

Tavola di pioppo: larg. 2,40 — alt. 3,55.
Dai Padri delle Grazie di Bologna; entrato in Brera nel giugno 1811.

Lucio Massari.

Nato a Bologna nel 1568, studiò col Passerotti e poscia con Lodovico Carracci. Fu a Roma e studiò le antiche opere. Ritornato a Bologna, visse con l'Albani e lavorò molto per le chiese. Le sue opere d'arte, a detta dei cronisti, egli alternava coi piaceri della caccia che avrebber contribuito ad abbreviargli la vita, la quale ebbe termine nel 1633.

La Concordia: tre mezze figure di fronte. **541**

Tondo su tavola di pioppo: diam. 0,70.
Legato Oggioni (1855).

La Ragione: come al n. 541. **542**

Tondo su tavola di pioppo: diam. 0,70.
Legato Oggioni (1855).

SALA XXVII

Scuola bolognese dei Carracci

Guido Reni (Copia; del **Gessi**?).

543 **Madonna col Figlio.**

Tela: larg. 1,05 — alt. 1,47.
L'originale è parte d'un quadro della R. Pinacoteca di Bologna.
Venduto a Brera da Carlo Francesco Longhi nel 1839.

Donato Creti.

Nacque a Cremona nel 1671. Studiò col Pasinelli e sulle opere del Contarini. « Riuscì spiritoso, franco nel disegno e nel colorito, d'idea ferace e di buon gusto, come si vede dall'opere sue che lo vanno incamminando alla gloria » come scriveva un contemporaneo, l'Orlandi. Visse lungamente a Bologna, ove morì nel 1749.

544 **Madonna col Figlio e San Giovannino.**

Cartone, a carboncino: larg. 1,30 — alt. 1,30.
Acquisto fatto dall'eredità Bianconi, 24 settembre 1802.

545 **Putto nudo.**

Cartone, a carboncino: larg. 0,63 — alt. 1,10.
Acquisto come sopra.

546 **Putto nudo.**

Cartone, a carboncino: larg. 0,63 — alt. 1,10.
Acquisto come sopra.

Lodovico Carracci.

547 **Predica di S. Antonio Abate,** seduto, in alto, col libro sulle ginocchia. Intorno, più in basso, gli ascoltatori lo osservano compunti, in vivaci atteggiamenti.

Tela: larg. 2,10 — alt. 3,20.

Dalla chiesa di S. Antonio Abate in Bologna; spedito a Milano nel giugno 1809.
E' un quadro grandioso nella composizione, ma cupo di tonalità.

Guido Reni (Maniera).

L' Assunta. **548**

Cartone, a carboncino, centinato e tagliato in basso agli angoli: larg. 1,45 — alt. 1,80.
Acquisto fatto dall'eredità Bianconi, 24 settembre 1802.

Francesco Albani.

Il patrocinio di S. Giuseppe e due Santi laterali — Nel mezzo il piccolo Gesù, in veste rossa, apre le braccia verso l'alto allo Spirito Santo e al Padre Eterno. Intorno a lui stanno la Sacra Famiglia e i santi Andrea (Francesco di Sales, secondo l'inventario) e Tommaso d'Aquino. **549**

Tela: larg. 2,50 — alt. 3,20.
Dalla chiesa dei Domenicani di Forlì, il 16 novembre 1809.
E' un quadro delicato, morbido nel modellato, ma lezioso qualche po': tuttavia la dolce figura del piccolo Gesù è felicemente ideata ed eseguita.
ICONOGRAFIA: Fot. Anderson 9908, Brogi 2701.

Domenichino (Domenico Zampieri).

Nacque a Bologna nel 1582 e apprese l'arte dal Calvaert e da Lodovico Carracci: poi, assistente di Annibale Carracci nell'esecuzione degli affreschi di palazzo Farnese a Roma, si guadagnò fama nella città dei papi, finchè la sua famosa *Comunione di S. Girolamo* e le istorie di S. Cecilia a S. Luigi dei Francesi lo collocarono fra i primi maestri del suo tempo. Gregorio XV lo nominò architetto del Palazzo Apostolico e Urbano VIII gli commise importanti lavori. Nel 1629 andò a Napoli per dipingervi la cappella di S. Gennaro che lasciò imperfetta allora e che ripreso nel 1636. Morì a Napoli nel 1641, sembra di veleno. Un suo conoscente, il Passeri, assicura ch' egli era studiosissimo « e fece assai bene de' paesi, intese di prospettiva e fu molto studioso di architettura ». Fu invero pittore coscienzioso, delicato e spesso raggiunse un alto sentimento cristiano. Egli è, per dirla col Venturi, un quattrocentista smarrito nel seicento. Ebbe numerosi seguaci.

BIBLIOGRAFIA: A. VENTURI (in *Arch. Stor. Ital.*, 1897, 3). — V. pure al. n. 513.

La Madonna col Figlio, in alto, fra figure dolcissime di angeli suonanti. In basso, rivolti alla Vergine, i santi Giovanni Evangelista e Petronio. **550**

Tela: larg. 2,67 — alt. 4,20.
Dalla chiesa di S. Petronio dei Bolognesi in Roma; pervenne a Brera il 21 dicembre 1812 non direttamente da Roma, ma fu concesso

dal Louvre con altri dipinti, in cambio della *Madonna dei Casio* del Boltraffio ecc.

Tenuto conto delle tendenze dell'arte e del tempo in cui il dipinto fu eseguito, è innegabile che in questo quadro — un po' macchinoso nell'insieme e nel quale il colorito è qua e là viziato da lividori nelle carni, senza ragione — sono particolari di una grande dolcezza, specialmente nelle morbide figure d'angioli che suonano intorno alla bellissima e dignitosa figura della Vergine, nella quale è ancora qualcosa della grazia ingenua dei vecchi maestri del Rinascimento.

BIBLIOGRAFIA: C. RICCI, *La Pinacoteca di Brera,* pag. 115 e doc. ivi.
ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 161. — Fot. Anderson 12687, Brogi 2684.

Gio. Giacomo Sementi.

Nacque nel 1580 a Bologna e, benchè il Ticozzi lo chiami emulo di Guido Reni, gli fu assai inferiore nell'invenzione e nel sentimento delle figure. A Roma dipinse in varii luoghi guadagnandosi bella fama. A Bologna, dove eseguì qualche dipinto in alcune chiese, morì ancor giovane; per altri a Roma, nel 1610 circa.

551 **Il martirio di Santa Vittoria.**

Tela: larg. 1,55 — alt. 2,15.

Dalla chiesa delle Monache di S. Elena in Bologna; pervenuto a Brera da Bologna il 5 giugno 1811.

Questo quadro era stato concesso in deposito alla chiesa prepositurale di Trenno (1847).

Guercino (Gio. Francesco Barbieri).

Gio. Francesco Barbieri — che sarebbe stato chiamato *Guercino* per esser divenuto strabico fin da fanciullo, dicesi, per uno spavento provato — nato a Cento (in provincia di Ferrara) il 2 febbraio 1591, studiò presso diversi modesti pittori prima di formarsi alla maniera di Lodovico Carracci che lo fece salire presto in gran fama, così che i sovrani di Francia e d'Inghilterra l'avrebber voluto con loro e Cristina di Svezia si recò a Bologna a vederne lo studio. A Roma lo stile di Michelangelo da Caravaggio lo innamorò talmente che ne fuse la maniera con quella carraccesca che s'era formata. Nel 1623, morto il suo protettore Gregorio XV, abbandonò Roma dopo avervi frescato il palazzo Ludovisi e aver eseguito in S. Pietro il gran quadro di S. Petronilla; ritornò a Cento e vi rimase fino al 1642, nel qual anno passò a Bologna, dove morì nel 1666. Fu di « natura piacevole, allegra e di conversazione gustosissima, di applicazione indefessa, sincerissimo » (Malvasia). Dal libriccino di spese, dal 1629 al 1666, di suo fratello, Paolo Antonio Barbieri, modesto pittore di fiori e di frutta, si ha notizia delle molte commissioni che gli venivano. Fu tenuto in altissimo conto, specialmente dalla corte di Modena. Ebbe tre maniere diverse: nella prima amò i contrasti violenti d'ombre e di luci, così che passa pel principe dei pittori detti *tenebrosi*, ma non fu sempre corretto, specialmente nelle estremità, e la sua pittura, potente di rilievo e scultoria, riuscì spesso pesante. Nella seconda maniera il contrasto fra l'ombra e la luce permane ne' suoi quadri, ma più mite; il disegno si fece più corretto e il maestro creò le sue migliori opere, piene d'evidenza e di rilievo. Più tardi invece, volendo seguire la dolce maniera di Guido Reni, perdette di vigoria e di effetti senza raggiungere la grazia del suo prototipo, e divenne floscio, senza anima. Convien ricordare tuttavia che egli usò di abbandonare non di rado le sue tele agli scolari, deboli imitatori suoi.

BIBLIOGRAFIA: MALVASIA, op. cit. — *Notizie della vita ecc. di G. F. Barbieri,* Bologna, Marsigli, MDCCCVIII (col libro di bottega dei due pittori). — I. A. CALVI,

556. G. F. Barbieri detto il Guercino: Il ripudio di Agar.

550. D. Zampieri detto il Domenichino: La Madonna col Figlio e Santi.

565. A. Tori detto il Bronzino: Andrea Doria.

Notizie della vita e delle opere del cav. G. F. Barbieri detto il Guercino, Bologna, 1808. — G. ATTI, *Intorno alla vita e alle opere di Gianfrancesco Barbieri detto il Guercino da Cento,* Roma, 1861. — G. CANTALAMESSA, *Lo stile del Guercino,* Bologna, 1891. — C. RICCI, *Cento e il Guercino* (nell'*Illustrazione Italiana,* 1891, n. 36). — E. SANFELICE, *Il Guercino da Cento,* Bologna, 1891. — A. VENTURI, *Il pittor delle Grazie* (in *Nuova Antologia,* 1891, fasc. VII).

Santa Chiara, sotto un arcone, inginocchiata, e **Santa Caterina** in piedi, in ricco manto rosso, presso di lei. **552**

Tela: larg. 1,95 — alt. 3,05.

Proveniente da una chiesa di monache di Cotignola. Entrato in Brera da Bologna il 25 febbraio 1811.

Nel registro dei lavori eseguiti dal Guercino, scritto dal fratello Paolo Antonio, è ricordato: « Dalli signori Davia si è ricevuto doble n. 40 che sono dobloni n. 20 per soldo et ultimo pagamento del quadro di Cotignola cioè santa Chiara e santa Caterina ordinato dal sig. Card. Rosetti ».

E' un quadro solenne e grandioso nonostante che le figure non sian che due. La santa Caterina appar qui veramente una regina, di aspetto dignitoso e dolcissimo nel tempo istesso.

Guercino (Gio. Francesco Barbieri) (Copia).

L'angelo sveglia S. Girolamo. **553**

Tela: larg. 0,58 — alt. 0,42.

Legato Oggioni (1855).

L'originale nella villa Melzi a Bellagio.

BIBLIOGRAFIA: Per l'originale, v. I. A. CALVI, *Vita... del Guercino,* 99.
ICONOGRAFIA: Inciso da Chauneau.

Benedetto Gennari.

Fu debole seguace del Guercino. Era nato a Cento nel 1633. Lavorò a Parigi dal 1672 al 1675, poi in Inghilterra ai servigi di Carlo II e di Giacomo II. Dopo un secondo viaggio in Francia si stabilì a Bologna, dove morì nel 1715. L'Orlandi, suo contemporaneo, scriveva nel 1704: « ora in Italia per Principi diversi dipigne opere degne de' suoi eruditi pennelli; vive questo modesto e compito pittore in Bologna ».

BIBLIOGRAFIA: ORLANDI e bibl. al n. 552.

Il Sudario. **554**

Tela: larg. 0,65 — alt. 0,42.

Guercino (Gio. Francesco Barbieri).

Visione di Santa Teresa, inginocchiata, alla quale appare la Vergine che le offre la collana con la croce e fa atto di mettergliela al collo: S. Giuseppe appoggia il braccio al bastone e assiste, severo, alla scena. **555**

Tela: larg. 1,95 — alt. 3,20.

Dalla chiesa di S. Gabriele delle Scalze in Bologna, 5 giugno 1811.

BIBLIOGRAFIA: I. A. CALVI, *Vita... del Guercino,* 153.

556 **Il ripudio di Agar** — Abramo, in veste rossa, manto e turbante azzurro, scaccia Agar e Ismaele; nel fondo si vede Sara in atto di uscire: a mezze figure.

Tela: larg. 1,52 — alt. 1,13.

Questo quadro popolarissimo, che riproduce una scena cantata da Byron, trova sempre ammiratori convinti per la maestà della figura del vecchio Abramo, pel pianto di Agar e del piccolo Ismaele, pel colorito vivacissimo, al quale però nuociono gli azzurri un po' stridenti del manto del vecchio e del turbante ch'egli ha sul capo. Il soggetto è tolto dal capo XXI della *Genesi*, dove si legge che Sara, avendo veduto Ismaele, figlio di Agar, intrattenersi giocando col suo piccolo Isacco, ottenne dal consorte che l'ancella egiziana fosse scacciata insieme al suo figlio.

« Sì bene inventata e con tale artificio composta si è adunque questa dipintura, e nelle parti che appartengono al costume ed al decoro con tanta verità condotta, che può considerarsi come un' opera della più squisita maniera di Guercino. Tanto è poi l'effetto del rilievo, parte sì difficile nel dipingere, che chiaramente si scorge il valor sommo di questo pittore, il quale fu perciò da alcuni ultramontani chiamato il mago dell'italiana pittura » (R. Gironi).

Questa composizione fu commessa al Guercino dalla Comunità di Cento, la quale, essendo allora dipendente dal Governo di Ferrara, voleva farne dono al Cardinale Legato di quella città. Nel che vuol essere corretto il Malvasia, il quale nella sua *Felsina Pittrice*, tom. II, pag. 380, scrive che questo quadro fu dipinto pel marchese Tonsini milanese.

Infatti nel giornale di spese di Guercino e del fratello Paolo Antonio (ed. in *Notizie della vita di G. F. Barbieri* ecc., Bologna, 1808) è ricordato, sotto l'anno 1657, 27 dicembre: « Il dì suddetto si è ricevuto dal sig. Enea Tiazzi Consolo, altri ungari N. 16, che fanno di quella moneta lir. 152, una mezza dobla lir. 8. 5, in tutto lir. 160, 5. sc. 40 e questo denaro che si è ricevuto in due volte è a buon conto del quadro d'Abramo e Sara, che donarono all'E.mo Legato di Ferrara; e si resta avere lir. 281 ».

BIBLIOGRAFIA: Opp. su citt., e E. PANZACCHI, *Visioni e immagini*, Bologna, 1894, pag. 294.

ICONOGRAFIA: Inciso da Samuele Jesi, dallo Strange e da M. Bisi, op. cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 121. — Fot. Alinari 14514, Anderson 11047, 11457, Brogi 2712, 2712 A, 2712 B.

Guido Reni (Maniera).

557 **S. Andrea**, in atto ispirato, le mani congiunte sul petto.

Tela: larg. 0,73 — alt. 0,90.
Legato Oggioni (1855).
Già nella Raccolta Mattei di Roma.

Guercino (Gio. Francesco Barbieri) (Maniera).

Il Redentore benedicente. **558**

Tela: larg. 0,71 — alt. 0,95.
Legato Oggioni (1855).

Guercino (Gio. Francesco Barbieri).

Il Padre Eterno. **559**

Tela: larg. 1,03 — alt. 0,68.
Dalla chiesa dei Cappuccini di Forlì il 29 luglio 1811.

Spagnoletto (Giuseppe Maria Crespi).

Nacque a Bologna nel 1665 e vi morì nel 1747. Aveva studiato col Canuti e col Cignani. Fu accademico Clementino, esecutore sicuro e geniale, ma manierato e mancò non di rado d'originalità.

La Crocifissione: ai piedi del Crocifisso, in atteggiamento tragico, i soldati abbattuti come da folgore. **560**

Tela: larg. 1,87 — alt. 2,90. (Rovinatissima).
Dalle Monache di S. Maria Egiziana di Bologna, 5 giugno 1811.
E' un dipinto pieno di potenza drammatica e di virtuosità non comune nel modellato e nel colorito, sebbene un po' biaccoso.

Giuseppe Mariani.

Nacque a Milano nel 1650 circa: apprese dal padre Domenico e lavorò in varie città d'Italia e di Germania. Morì a Bologna nel 1718.

Prometeo. **561**

Tela: larg. 1,67 — alt. 1,40.
Dal Gironi attribuita ad Antonio Mariani e chiamata *La punizione di Tizio*, il gigante che aveva fatto violenza a Satana. Apparteneva alla collezione di Giuseppe Longhi e nel 1812 era già a Brera e figurava nel Catalogo del Gironi.

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit.

Guercino (Maniera).

Studio di testa. **562**

Tela: larg. 0,60 — alt. 0,45.
Legato Oggioni (1855).

Scuola bolognese del secolo XVII.

563 **Ritratto d'un antiquario** (?).

Tela: larg. 0,64 — alt. 0,80.
Già in Brera nel 1806.

Pompeo Batoni.

Nacque a Lucca nel 1708 e fu scolaro di Domenico Lombardi, poi, a Roma, fu contrapposto con aspre polemiche a Raffaele Mengs. Fu valente e, per dirla col Ricci, se mancò di dottrina ebbe in compenso il dono invidiabile della spontaneità. Morì nel 1787.

564 **La Madonna col Bambino** ai piedi di un tempio e i santi Giuseppe e Zaccaria; santa Elisabetta indica il gruppo divino a san Giovannino che congiunge le mani in adorazione.

Tela centinata: larg. 2,28 — alt. 4,03.
Dalla chiesa dei SS. Cosma e Damiano alla Scala, in Milano, nel 1799.

Iconografia: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit. — Fot. Anderson 11002, Brogi 2705.

SALA XXVIII

Scuola Romana

Bronzino (Agnolo di Cosimo Tori).

Agnolo di Cosimo Tori, detto il Bronzino, nacque a Monticelli presso Firenze nel 1502. Discepolo da prima di Raffaellino del Garbo, poi di Jacopo da Pontormo, lavorò, anche a fresco, a Firenze e altrove. Cosimo I de' Medici fu il suo mecenate. L'imitazione di Michelangiolo gli nocque e lo rese manierato; ma nell'eseguir ritratti fu veramente eccellente e, per dirla col Burckhardt, seppe imprimere in molti di quelli il carattere che il Buonarroti imprimeva alle sue statue: basterebbe questo quadro di Brera — che ha tutto lo spirito scultorio michelangiolesco — per persuadersene. Morì a Firenze nel 1572.

565 **Andrea Doria**, nudo fino alla cintola, in aspetto di Nettuno, si volge, di tre quarti, allo spettatore, tenendo il tridente con la destra e coprendosi i fianchi con la vela della sua galea. Dietro di lui s'erge un albero della nave, intorno al quale è avvolta una gomena.

In alto si legge:

A · DORIA

Tela: larg. 0,53 — alt. 1,15.

Ceduto nel 1898 per L. 4000 dai signori Alfredo, Lucio e Anna Rovelli Maspini di Como discendenti di Paolo Giovio; il ritratto faceva parte del famoso Museo Gioviano fondato dal Giovio (l'autore degli *Elogia Virorum illustrium* e degli *Elogia Virorum bellica virtute illustrium)* nel primo ventennio del cinquecento, a Como, nella sua villa sul lago e che accoglieva ritratti di personaggi illustri nelle armi, nelle scienze, nelle lettere, nella politica dovuti a Mantegna, Gio. Bellini, Raffaello, Tiziano, ecc.

Il personaggio rappresentato è il grande genovese, detto il *padre della Patria*, per aver sottratto Genova dal dominio francese e averle dato libertà rifiutando la signoria della città che i genovesi gli avevano offerta. Fu il comandante supremo della flotta che il papa e l'imperatore avevan raccolta in aiuto di Venezia contro i Turchi fino alla pace del 1540: l'*Invictissimus* lo dissero i contemporanei e l'iscrizione sul fregio del palazzo che domina il vecchio porto di Genova.

Questo ritratto è un' opera che s'impone per la robustezza dell'esecuzione e per l'originalità della rappresentazione del personaggio. « Evidentemente il pittore — notava L. Beltrami — incaricato di fissare sulla tela l'immagine di Andrea Doria, non seppe resistere alla tentazione di trarre partito dalla stessa imponenza fisica dell'uomo che doveva effigiare; fors'anche fu al vecchio lupo di mare che balenò l'idea e sedusse la fantasia di passare alla posterità trasfigurato in Nettuno. E così noi ci troviamo davanti al caso singolare di un ritratto, nel quale la realtà della fisionomia si trova quasi sacrificata sotto un aspetto mitologico, che pur risponde al carattere morale ed alle gesta del grande capitano ». Così ne scrisse il Frizzoni (nella *Perseveranza* del 31 maggio 1898) quando il prezioso dipinto entrò in questa collezione:

« Se questa segnatura fosse mancata, chi mai avrebbe potuto imaginarsi oggidì, che il rappresentato avesse ad essere lo stesso personaggio immortalato dal pennello di Fra Sebastiano dal Piombo in una fra le tele più rinomate della Galleria Doria Panfili di Roma? Tuttavia esiste un altro ritratto del Doge genovese, col quale quello del Bronzino ha maggiore affinità, ed è quello che si riscontra in una medaglia dello scultore Leone Leoni, e che si può considerare come un termine di mezzo fra l'effigie di Roma e quella di Milano.

« Quest'ultima, a dir vero, si avrebbe quasi ragione a credere fosse stata eseguita come un ricordo ideale del grande uomo dopo la sua morte, avvenuta nella età di 96 anni nel 1560, e intesa a magnificare con una singolare apoteosi l'eroe del mare, che si era reso benemerito colle sue imprese contro i corsari, infestanti le coste del Mediterraneo, massime sotto la condotta del loro fiero capo, il Barbarossa. Infatti, sfogliando le pagine degli *Elogia virorum bellica virtute illustrium* di Paolo Giovio, si trova nella serie dei ritratti incisi, desunti dagli originali dipinti, che facevano parte del Museo Giovio, lo stesso Andrea Doria, qualificato da Nettuno, colla sola differenza, che invece del tridente regge un remo.

« Se a questa circostanza poi si aggiunge quella che il Vasari, il noto biografo degli artisti, osserva, là dove ragiona delle opere di Angelo Bronzino, ch'egli fece a monsignor Paolo Giovio, amico suo, il ritratto di Andrea Doria, nessun dubbio rimane per istabilire che la tela entrata nella Pinacoteca di Brera è proprio quella stessa rammentata dallo storiografo aretino. Pienamente giustificata d'altronde apparisce l'attribuzione a chi osservi il superbo dipinto; dove il ritrattista fiorentino per eccellenza, contrariamente alla sua abitudine di ripresentare i suoi modelli coi particolari minuti dei signorili abbigliamenti, si è compiaciuto evidentemente nello studio del corpo umano, inteso con una plasticità e un movimento di linee che attesta la più incondizionata ammirazione ed imitazione dei modelli di Michelangelo. E chi infatti, alla vista di quest'uomo, dalla fluente barba, dal piglio severo, dalla musculatura poderosa, dal portamento fiero ed energico, non si sentirebbe richiamato alla mente l'autore del *Mosè* di S. Pietro in Vincoli? ».

Un altro ritratto, diverso da questo, di Andrea Doria è nella Galleria degli Uffizi.

BIBLIOGRAFIA: P. GIOVIO, *Elogia virorum* ecc. — G. CAROTTI (nell'*Arte*, 1898, p. 182). — G. FRIZZONI (*Perseveranza*, 31 maggio 1898). — E. MÜNTZ (in *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, tome XXXVI, 2me partie, Paris, 1900: per la storia del Museo Gioviano). — L. BELTRAMI, *Il ritratto di Andrea Doria e il Museo Giovio a Como* (in *Rassegna d'Arte*, febbraio 1901).

ICONOGRAFIA: L. BELTRAMI (in *Rassegna d'Arte*, febbraio 1901, pag. 32). — C. RICCI, op. cit., pag. 239. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14643 A, Anderson 11447, Brogi 11644, Dubray 323.

Giulio Romano (Pippi) (Copia).

566 **Madonna col Figlio**, nudo, seduto in grembo alla Madre e benedicente.

Tavola di pioppo: larg. 0,67 — alt. 0,97.

Scuola romana.

567 **Ritratto**, creduto di Domenico Fontana, voltato di terza, verso l'osservatore: a mezzo busto, con la piccola barba e i baffi bianchi, sorridente, con un compasso nella destra.

Tela: larg. 0,45 — alt. 0,75.
Già in Brera nel 1806.

568 **Ritratto** d'uomo, di terza, a mezzo busto, giovane, i capelli crespi e la barba castagni.

Tela: larg. 0,36 — alt. 1,53.

Pietro Berettini da Cortona.

Nacque a Cortona nel 1596 e fu allievo, da prima di Andrea Commodi, modesto pittor fiorentino, poi di Baccio Ciarpi. I Barberini lo protessero e gli affidarono la decorazione di una sala del loro palazzo in via Quattro Fontane; i Medici lo chiamarono a Firenze e per essi il pittore frescò nel palazzo Pitti ideando le decorazioni delle vôlte in modo che si adattano e si fondono con le pitture come meglio non s'era ancor fatto: i grandi effetti, le grandi masse d'ombre, le sue grandiose figure librate fra le finte architetture ideate con la più inesauribile fantasia gli procacciaron fama e numerosi scolari. La sua scuola rivaleggiò con quella di Andrea Sacchi. Il Berettini fu attivissimo e alternò l'affresco coi quadri da cavalletto. Morì a Roma nel 1669, pel Passeri nel 1670.

BIBLIOGRAFIA: G. B. PASSERI, *Vite de' pittori...* ecc., Roma, 1772.

569 **La Madonna col Figlio**, seduta in alto, sotto un tempio a colonne, fra i santi Gio. Battista, Andrea, Francesco e Caterina.

E' segnato, a grandi lettere:

PETRVS BERETINVS CORTONsis F.

Tela: larg. 2,05 — alt. 2,96.
Dalla chiesa dei Cappuccini di Amandola il 24 settembre 1811.

Il quadro assomiglia notevolmente all'altro dello stesso pittore che si vede in S. Agostino di Cortona.

Anche oggi la critica può accettare le osservazioni fatte quasi un secolo fa dal Gironi a proposito di questo quadro nel quale è: « grande effetto di chiaroscuro e grande facilità di pennello e franchezza di tinte. In generale però lascia a desiderarsi una maggiore accuratezza nei contorni, maggior verità nelle vesti ed una scelta migliore nelle fisionomie. I capelli, e specialmente quei del bambino, sono alquanto pesanti, effetto forse della fretta e della troppa facilità propria di questo pittore ». Nei vecchi inventarii la S. Caterina di questo dipinto era chiamata S. Elena, benchè il pezzo di ruota accanto a lei, allusivo al martirio di S. Caterina, dovesse togliere ogni dubbio.

ICONOGRAFIA: Inciso dal Locatelli per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 145. — Fot. Brogi 2695.

Scuola romana

570 **Autoritratto** di un pittore, a mezzo busto, quasi di fronte, giovane, coi piccoli baffi castagni, in atto di dipingere.

Tela: larg. 0,52 — alt. 0,70.

E' forse il ritratto creduto di Taddeo Zuccaro e già in Galleria nel 1806.

571 **S. Tommaso,** mezzo busto di terza, col viso incorniciato da lunga chioma e dalla barba nera incolte, l'occhio fisso, le labbra racchiuse; v'è indicato: S. TO-MAS.

Tela: larg. 0,44 — alt. 0,54.

Legato Oggioni (1855).

Sicciolante (Girolamo da Sermoneta).

Si fa risalire la sua nascita all'anno 1520 circa a Sermoneta, nei dintorni di Roma. Suo maestro fu Pierin del Vaga, che egli aiutò nelle decorazioni a fresco a Castel Sant'Angelo e altrove. Fu anche imitatore, come quasi tutti allora a Roma, di Raffaello. E a Roma morì intorno al 1580.

572 **La Madonna col Figlio:** in basso uno stemma, d'oro, con tre pigne, attraversato da una fascia nera caricata di foglie d'argento.

Segnato, a destra:

·A·D·M·D·LXI·HIR·
DE SERMONETA
·F·

Tavola di pioppo: larg. 1,12 — alt. 1,65.

Dalla chiesa di S. Lucia in Osimo il 24 settembre 1811.

Pellegrini (Pellegrino Tibaldi).

Pellegrino, figlio di Tibaldo (donde il sopranome di Tibaldi) nacque nel 1527 nel villaggio di Puria in Valsolda. Stabilitosi a Bologna col padre architetto, apprese da questi i principî dell'arte delle seste. A Bologna gli vengon attribuiti diversi edifici innalzati dal 1560 al 1573 e le decorazioni a fresco del palazzo dell'Università, di un ardimento michelangiolesco. Nel 1573 era a Milano adetto alla ricostruzione del palazzo ducale presso il Duomo. Il Vasari, che conobbe Pellegrino in età ancor giovanile, ne parlò nella vita di Francesco Primaticcio e lo ritenne « pittore di somma aspettazione e di bellissimo ingegno ». A Milano e in Lombardia l'opera sua di architetto lasciò maggiori frutti che non ne lasciasse il pittore. Fu il vero precursore dei Carracci e, dopo una lunga permanenza in Roma, pervenne a una notevole energia e a molta forza di colorito. « Si rimane stupiti e quasi sbalorditi — osserva il Merzario — al pensare come il Pellegrino, nel 1586, quando non ancora era arrivato a 60 anni, avesse fatte tante e così varie e mirabili cose delle quali anche una sola potrebbe a un uomo dare diritto ad essere ritenuto grande artista ». Intorno al 1587 Filippo II lo chiamò in Ispagna, dove per circa dieci anni, con vistoso stipendio, attese ai lavori di decorazione dell'Escuriale. Nel 1596 era di ritorno a Milano, dove morì l'anno stesso *per catharro cum febbre maligna,* come ricorda il registro dei morti presso l'Archivio di Stato, il 27 maggio.

BIBLIOGRAFIA: E. MOTTA (in *Arch. Stor. dell'Arte,* 1888, pag. 43). — G. MERZARIO, *I maestri Comacini.* — F. MALAGUZZI VALERI, *Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano* (in *Arch. Stor. Lomb.*, anno XXVIII, fasc. XXXII, 1901).

Saulle e Davide. **573**

Tela: larg. 0,90 — alt. 0,77.
Dalla chiesa di S. Domenico d'Ancona il 6 luglio 1811.

Federico Barocci (Fiori).

Nacque a Urbino nel 1528, e suo padre — Ambrogio Fiori — lo indirizzò all'arte: poi fu scolaro di Battista Franco. Suo zio Bartolomeo Genga, architetto del duca Guidobaldo II, gli apprese, a Pesaro, le leggi della prospettiva. A Roma, dove si trattenne diversi anni, studiò le opere di Raffaello e vi ritornò nel 1560 per lavorare in Vaticano insieme a Federico Zuccari. Diverse sue opere rivelano uno studio non indifferente dell'arte del Correggio, del quale, nei pastelli, riprodusse spesso la delicatezza delle sfumature, mostrandosi fine osservatore del vero. Le maggiori sue opere si conservanno a Urbino e a Perugia. Suo difetto speciale è l'abuso del rosso nei volti delle sue figure e di oltremare nelle vesti, ciò che contribuisce a dare un' impressione stridente ai suoi quadri che d'altra parte presentano molta grazia — qualche volta confinante con l'affettazione — molta delicatezza nei chiaroscuri, immaginazione e abilità. Morì il 30 settembre del 1612.

Il martirio di S. Vitale — Il santo è precipitato in una fossa, lapidato dagli sgherri. Fra gli osservatori nel primo piano è una donna, in ricche vesti, in atto di allattare un bambino. **574**

Segnato:

FEDERICVS BAROCIVS
VRBINAS·P·A·D·M·DLXXXXIII

Tela: larg. 2,68 — alt. 3,92.
Dalla chiesa di S. Vitale in Ravenna; pervenuto a Brera il 26 aprile 1811.

Benchè di composizione un po' affastellata, v'è nell'insieme un senso drammatico che rivela il maestro studioso degli effetti e dei contrasti: fra questi è certamente eccessivo quello che qui si nota del gruppo della madre in atto di allattare, tranquillamente seduta, il proprio bambino, mentre a' suoi piedi vien martirizzato il santo. Anche qui i toni eccessivamente rossi delle guancie contrastano coi lividori di altre parti delle carni, con esagerazione di una caratteristica del Correggio che nuoce alla tonalità generale: preso nel suo insieme, il quadro sembra quasi un grande pastello.

BIBLIOGRAFIA: G. CANTALAMESSA (in *Rass. Bibl. dell'Arte Italiana*, maggio-agosto, 1901).

ICONOGRAFIA: Inciso da G. B. Cecchi. — A. COMANDINI (in *Illustrazione Ital.*, 7 giugno 1903). — C. RICCI, op. cit., pag. 130. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Anderson 12673, 12674.

Scuola del Maratta.

575 **Sacra Famiglia**, in largo paese, in fondo al quale sorge un castello turrito.

Tela: larg. 1,30 — alt. 0,95.

Carlo Dolci (Scuola).

576 **S. Cecilia.**

Tela: larg. 0,81 — alt. 1,05.
Legato del sig. Pietro Sala.
Quadro oggi molto annerito.

Scuola romana.

577 **Ritratto d'Antonio Sangallo,** ovale, di terza, in mezzo busto, con lunga barba fluente brizzolata, vestito di scuro. Una lunga scritta tutt'intorno ricorda l'artista.

Tela: larg. 0,55 — alt 0,75.

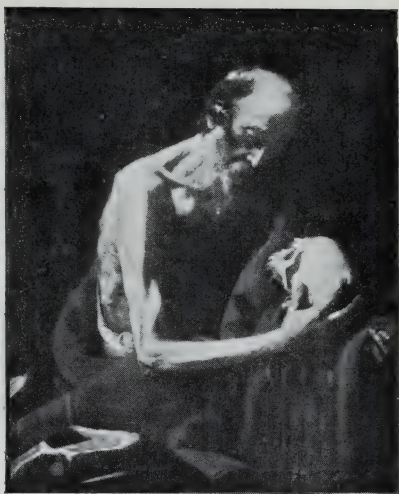
Giuseppe Bottani.

Nacque a Cremona nel 1717 e diresse l'Accademia di Belle Arti di Mantova. Le sue opere son sparse a Roma, a Firenze, a Bologna, a Mantova e oltr'alpe. Fu anche paesista di grido. Morì a Mantova il 17 settembre 1788.

578 **Autoritratto,** a mezzo busto, volto di tre quarti, sbarbato, gioviale, vestito di un robbone giallo e il capo coperto di un berrettone.

BIBLIOGRAFIA: GRASSELLI, *Abecedario* ecc., 1827.

Tela: larg. 0,48 — alt. 0,60.
Già nella Galleria dell'Accademia il 9 luglio 1813.

574. FEDERICO BAROCCI: Il martirio di S. Vitale.

613. G. RIBERA DETTO LO SPAGNOLETTO: S. Girolamo.

579. PELLEGRINO TIBALDI: La decollazione di S. Giovanni Battista.

Pellegrini (Pellegrino Tibaldi).

La Decollazione di S. Giovanni Battista — Il cadavere del santo è già caduto in terra mentre ne vien presentata la testa alla figlia di Erode, che lo riceve seguita dalle ancelle spaventate che si nascondono alla vista del capo reciso. Altri spettatori meravigliati commentano animatamente il fatto. **579**

Nel fondo si stende un ampio edificio classico con ricche scalee che rivela il sapiente architetto: nel fondo stesso è rappresentato il banchetto.

Tavola di pioppo: larg. 1,01 — alt. 0,72.

Acquistato nel giugno del 1899 per L. 3000 dall'avvocato Pietro Gianuizzi di Loreto (Marche).

Il dipinto, notevole e di bella fattura, è guasto qua e là.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 251.

Giuseppe Cesari (detto il Cavalier d'Arpino).

Nacque ad Arpino nel 1560 circa e apprese l'arte dal padre. A Roma fu favorito da tre papi e ottenne il titolo di cavaliere dell'ordine di S. Michele. In Francia e in Italia ebbe lavori e fama. Fu detto il Marino dei pittori. Morì a Roma nel 1640.

S. Francesco svenuto sorretto dagli angioli. **580**

Tela: larg. 1,05 — alt. 1,40.

Dai Conventuali di Fano; entrato in Brera il 10 giugno 1811.

Sassoferrato (G. B. Salvi) (?).

Il Salvi, detto il Sassoferrato, dalla terra ove nacque nel 1605 o nel 1609, apprese l'arte dal padre Tarquinio; copiò, con diligenza, quadri del Perugino e di Raffaello e si fece una maniera sua propria, tutta dolcezza e sentimento religioso, benchè accompagnata da un colorito piuttosto scialbo che rappresenta una eccezione nella pittura del suo tempo. Le sue Madonne, dolci, belle, coscienziosamente dipinte, osserva il Burckhardt, hanno tutte senza eccezione un cuore di madre così che si perdona volontieri al pittore la mancanza di elevatezza d'idee. Morì a Roma nel 1685.

La Vergine Immacolata, in piedi, di fronte, in orazione, calpestante il serpente. **581**

Tela centinata: larg. 0,50 — alt. 0,66.

Acquistato dal Governo il 20 agosto 1823.

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi. — Fot. Brogi 2569.

Scuola romana.

Mezza figura di donna che suona il tamburello. **582**

Tela: larg. 0,63 — alt. 0,73.

Legato Oggioni (1855).

Sassoferrato (G. B. Salvi).

583 **La Vergine** curva affettuosamente sul Bambino addormentato sulle sue ginocchia; intorno si librano, fra le nubi, i cherubini.

Tela: larg. 1,00 — alt. 0,75.

Dal sig. Carlo Galli per acquisto con cambio il 16 giugno 1826.

Questo motivo ebbe gran successo nell'arte del tempo e dopo. Se ne trovano ripetizioni o copie a Genova, a Roma, a Londra, a Milano, in America ecc.

Particolarmente vicini a questo di Brera, per composizione e sentimento, son quelli della Galleria Lichtenstein, del Louvre, della marchesa di Villamarina a Roma; meno, nel tipo della Vergine, quelli di Dresda e di Madrid, nei quali il gruppo è rivolto da destra a sinistra.

A Milano uno è nella Galleria Crespi. « In quello della Galleria di Brera — scrive il Venturi — intorno alla luce che emana dal gruppo divino e lo cerchia, vi sono teste alate d'angioli tra le nubi » che mancan in quello del Crespi. « Ma il gruppo rimane identico o quasi, bello per soavità di materno sentimento e per tranquillità di colori ».

E' una dolce composizione amorosamente eseguita che giustifica l'elogio del Burckhardt al maestro.

BIBLIOGRAFIA: A. VENTURI, *La Galleria Crespi in Milano,* 1900, pag. 303.

ICONOGRAFIA: A. VENTURI, *La Galleria Crespi in Milano*, pag. 308. — Inciso da Bartolomeo Soster (il rame si conserva nel Museo di Padova). — Fot. Alinari 14644, Anderson 11120, Brogi 2582, Dubray 175.

Scuola di Giulio Romano.

584 **Madonna col Figlio**, nudo, ritto su un cuscino.

Tavola di pioppo: larg. 0,80 — alt. 1,05.

Da S. Francesco di Sassoferrato; entrata in Brera il 24 sett. 1811.

Scuola romana.

585 **Ritratto di giovane donna**, a mezzo busto, di terza, il capo leggermente inclinato, il corpetto rossiccio, una mano sul petto e un libro aperto dinnanzi.

Tela: larg. 0,57 — alt. 0,75.

Già attribuito a Daniele Crespi; era in Galleria nel 1833.

ICONOGRAFIA: Inciso dal Gironi.

Salviati (Francesco Rossi del Salvienti).

Questo pittore, secondo alcuni biografi chiamato al suo tempo anche *Cecchino del Salviati,* nacque a Firenze nel 1510 e avrebbe studiato sotto Andrea del Sarto e con Baccio Bandinelli. Il Vasari, che gli fu amico e ne tessè la vita, racconta

che il cardinal Salviati volle il pittore a Roma e ordinò ch'egli « in Borgo vecchio avesse stanza, quattro scudi il mese ed il piatto alla tavola de' gentiluomini ». Il Salviati lavorò a Roma, a Firenze, a Bologna, a Venezia. Nel 1554 andò a Parigi, donde, venti mesi dopo, ritornò in Italia. « Era — disse il Vasari — ricco, abbondante e capacissimo nell'invenzione di tutte le cose, e universale in tutte le parti della pittura ». Da ultimo s' era messo a lavorar di musaico. Morì l'11 novembre 1563.

Il Trionfo della Fede. **586**

Tavola di pioppo: larg. 1,47 — alt. 2,68.

Scuola di Andrea del Sarto.

Madonna col Putto, nudo, seduto, e **S. Giovannino.** **587**

Tavola di pioppo: larg. 0,64 — alt. 0,86.
Legato Oggioni (1855).

SALA XXIX

Gentileschi (Orazio Lomi).

Ebbe i natali a Pisa nel 1563 — per altri nel 1565 — dipinse nella libreria Vaticana, e decorò diverse chiese di Roma. Il cardinal Scipione Borghese gli commise la decorazione di una loggetta del giardino. Più tardi si recò in Inghilterra, dove quel re gli ordinò varie pitture a fresco e ad olio. Van Dyck lo tenne in grande stima. Morì a Londra nel 1646; sua sorella Artemisia fu pittrice di fama.

588 **I martiri Valeriano, Tiburzio e Cecilia.**

Tela: larg. 2,18 — alt. 3,50.
Entrato in Brera nel 1805.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 22. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Federico Zuccari.

Nacque a Sant'Angelo in Vado (Urbino) nel 1542 — o nel 1543 per altri — e apprese l'arte dal fratello Taddeo, del quale condusse a termine gli affreschi a S. Trinità dei Monti a Roma. Dipinse a Firenze in S. Maria del Fiore, a Venezia nella sala del Maggior Consiglio. Stette qualche tempo a Parma, dove lavorò nella chiesa di S. Rocco. A Roma fu eletto Principe dell'Accademia di S. Luca e delle Accademie fu convinto propugnatore. Scrisse e lavorò anche di architettura e di scultura. Morì ad Ancona nel 1609.

589 **Gesù al limbo dei Santi Padri.**

Segnato:

F. Z. MDLXXXV

Tela centinata: larg. 1,98 — alt. 3,80.
Dall'Oratorio dell'Ospedale di Cesena; mandato a Brera dal dipartimento del Rubicone (Forlì) e giunto il 16 novembre 1809.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 72. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

A. Scuola genovese

590 **Una vecchia** seduta all'arcolaio, in atto di volgersi indietro: mezza figura.

Tela: larg. 0,68 — alt. 0,86.
Venduta dal barone d'Arnstein, e dall'Accademia passata alla Pinacoteca il 7 gennaio 1831.

Luca Cambiaso.

Luca Cambiaso, o Cangiaso, nacque a Moneglia nel 1527: suo padre Giovanni lo indirizzò all'arte, nella quale si rivelò così precoce che, se crediamo al Soprani, a soli quindici anni rappresentava certi episodi delle *Metamorfosi* d'Ovidio sulla facciata di una casa e le *Fatiche d'Ercole* nel palazzo Doria a Genova. Rappresentò, a fresco, fatti dell'antica storia e della mitologia romana in diversi altri edifici. Frequentò lo studio di Galeazzo Alessi e, poscia, di G. B. Castelli bergamasco. Era così rapido nel dipingere che l'Armellini ne' *Veri precetti della pittura* assicurava d'averlo visto a dipingere *con tutte e due le mani, tenendo un pennello per mano pien di colore,* paragonandolo al Tintoretto. Il Lomazzo lo lodò, anche eccessivamente. A Roma e a Firenze studiò le opere di Raffaello e di Michelangiolo. Nel 1583 andò a Madrid, chiamato da Filippo II, per dipingere le vôlte dell'Escuriale. Ma, colà, morì poco dopo, nel 1585. Gli autori del *Cicerone* ne lodano il naturalismo profondo e nobile, il colorito armonioso e chiaro, il chiaroscuro efficace, meno che nell'ultimo periodo. Lasciò anche gran numero di disegni, tracciati a segni vigorosi, in gran parte però ispirati a convenzionalismo.

BIBLIOGRAFIA: R. SOPRANI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti genovesi,* Genova, 1768, e opp. qui su citt.

L'Adorazione dei pastori. **591**

Tavola in rame: larg. 0,53 — alt. 0,42.
Legato Oggioni (1855).

BIBLIOGRAFIA: R. SOPRANI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi,* Genova, 1768. — E. JACOBSEN *(Arch. Stor. dell'Arte,* pag. 89).

Grechetto (Benedetto Castiglioni)

Nacque a Genova nel 1617 e si dedicò alla pittura e all'incisione in rame. Il Paggi e Gio. Andrea De Ferrari gli furon maestri: poi si pose sotto la disciplina di Van Dyck quando il grande maestro giunse a Genova. A Firenze, a Roma, a Venezia, a Mantova studiò e dipinse per varii committenti. Alla Corte di Mantova fu molto apprezzato e vi ottenne una pensione. In un inventario del 1700 di quella Corte eran ricordati ben quindici dipinti del Grechetto. A Milano, nel palazzo Andreani Sormani, son ritornati al pristino stato i grandiosi suoi dipinti già nella casa Verri in via Monte Napoleone, lodati dal Pirovano. Morì a Mantova nel 1665, secondo il D'Arco, nel 1670 secondo il Soprani, e fu tumulato in S. Andrea. Si dedicò principalmente alla pittura d'animali, nella quale divenne eccellente.

BIBLIOGRAFIA: R. SOPRANI, op. cit., e D. SANT'AMBROGIO nella *Lega Lombarda* del 1° giugno 1905.

Gli Ebrei in viaggio per la terra promessa, seguiti da numerosi armenti. **592**

Tela: larg. 3,00 — alt. 1,40.

Venduta dal proposto Beltrami nel 1823, per 1200 lire circa, più una *Pastorale* ritenuta pur del Grechetto che il Vicerè aveva ceduto alla Pinacoteca il 3 gennaio 1812 (e ch' era stata levata dalla casa « Bovara »).

Nell'inventario dei quadri della Corte di Mantova, redatto nel 1700 dai pittori Canti e Calabrò, figuravano una quindicina di quadri del Grechetto, fra cui una tela con la scena del viaggio di Giacobbe che potrebbe essere una cosa sola col quadro braidense qualificato come il viaggio degli Ebrei verso la terra promessa.

E' questa una composizione grandiosa, varia negli aggruppamenti

amorosamente studiati, calda, quasi dorata di toni: i gruppi degli animali presentano veramente il loro carattere nelle mosse, nell'ammonticchiarsi proprio degli armenti, sui quali spicca — fra lo sfilare dei cavalieri — un uomo che, col bastone del comando, pare il duce.

BIBLIOGRAFIA: R. SOPRANI, op. cit., e D. SANT'AMBROGIO nella *Lega Lombarda* del 1° giugno 1905.

Luca Cambiaso.

593 **I pastori curvi in adorazione** sul Bambino da cui irradia la luce che illumina le figure circostanti.

Tavola di pioppo: larg. 1,18 — alt. 1,35.
Legato del cardinal Monti all'Arcivescovado.
Una antica copia o ripetizione è nella Galleria degli Uffizi.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 204. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Orazio Ferrari.

Nacque a Voltri nel 1606; l'Ansaldo lo indirizzò all'arte e gli diede in moglie la nipote. Lavorò molto a fresco in diversi luoghi della Riviera. Il principe di Monaco lo protesse e gli ottenne il cavalierato di S. Michele. La peste del 1657 spense lui e tutta la sua famiglia.

594 **L'Ecce Homo.**

Tela: larg. 1,18 — alt. 0,95.
Legato del cardinale Monti all'Arcivescovado.

BIBLIOGRAFIA: R. SOPRANI, op. cit. — F. BARTOLI, *Notizie delle pitture* ecc., Venezia, 1777, I, pag. 164. — A. e G. SANT'AGOSTINI, *Catalogo delle pitture.... di Milano*, pag. 31.
ICONOGRAFIA: Fot. Brogi 11651.

Lissandrino (Alessandro Magnasco).

Alcuni vecchi biografi ricordano due pittori di questo nome, genovesi, padre e figlio, di nome Stefano, detti entrambi *Lissandrino.* Altri parlan di Alessandro Magnasco detto pur esso il Lissandrino e nato nel 1661 — o nel 1681 — a Genova e mortovi nel 1747, che dipinse piccole figure e quadretti di genere.

595 **Ruine con soldati** che giuocano ai dadi.

Tela: larg. 0,58 — alt. 0,73.
Dono dell'abate Zanoia (1817).

596 **Ruine con cerretano** che mostra un cosmorama ad alcuni fanciulli.

Tela: larg. 0,58 — alt. 0,73.
Dono dell'abate Zanoia (1817).

Scuola genovese del sec. XVII.

L'uomo del girasole: imitazione libera del quadro di Van Dyck presso il duca di Westminster a Londra. **597**

Tela: larg. 0,59 — 0,76.

Bernardo Strozzi detto il Prete genovese.

Nacque a Genova nel 1581 e, poichè ancor giovane si fece frate, fu detto il *Cappuccino* o il *Prete genovese.* Studiò con Pietro Sorri. Spogliò l'abito religioso, ma, imprigionato, fu ricondotto a forza nel convento donde fuggì, riparando a Venezia. Ebbe fama di buono e vigoroso ritrattista. Lavorò molto in patria, a Novi, a Voltri, a Venezia. Morì a Venezia nel 1644.

BIBLIOGRAFIA: E. JACOBSEN (*Arch. Stor. dell'Arte,* 1896, pag. 90).

Figura di un cavaliere di Malta, di fronte, brizzolato, con l'ampia croce sul petto e il bastone rosso nella destra. **727**

Tela: larg. 1,00 — alt. 1,30.
Dono del sig. Casimiro Sipriot (1904).
E' opera vigorosa di modellato, vivacissima di colorito, in ottima conservazione.

BIBLIOGRAFIA: C. CAROTTI (*L'Arte,* 1903, pag. 397).

B. Scuola napoletana

Luca Giordano.

Luca Giordano nacque a Napoli nel 1632 e fu scolaro del Ribera e di Pietro da Cortona; imitò, nel colorito, i maestri veneziani. Si racconta che fosse il padre, che viveva nella miseria, a sollecitarlo a lavorar presto e molto dicendogli *Luca fa presto* il motto rimase unito al nome del pittore che fu anche chiamato il *fulmine della pittura* o *proteo* dell'arte, per la sua straordinaria facilità di eseguire e di contraffare. Il Mengs ebbe persino a dire che imitava Raffaello fino a far equivocare gli esperti! Napoli, Roma, Madrid ebbero gran numero di opere sue, che egli, con una fecondità prodigiosa, disseminò dovunque. Morì nel 1705 a Napoli.

Ritratto di un chimico, a mezza figura, voltato di tre quarti verso l'osservatore. **598**

Tela: larg. 0,96 — alt. 1,16.
Legato Oggioni (1855). E' un' opera vigorosa.

Calabrese (Mattia Preti).

Nacque a Taverna in Calabria nel 1613 fu scolaro del Lanfranchi e imitatore del Caravaggio e di Pietro da Cortona. Il colorito de' suoi quadri è tetro. Passò di questa vita nel 1699, a Malta.

BIBLIOGRAFIA: DE DOMINICI, *Pittori napoletani.*

Pietro paga il tributo con lo statere trovato nel pesce: gruppo a mezze figure; cupo di colorito. **599**

Tela: larg. 1,93 — alt. 1,43.

Dono del Viceré il 31 gennaio 1812 e levato dalla casa già Bovara insieme ai quadri recanti oggi i nn. 382, 518, 600.

600 **La madre che affida i propri figliuoli al Redentore** (Quadro votivo).

Tela: larg. 1,93 — alt. 1,43.

Dono del Viceré il 31 genn. 1812 e levato dalla casa già Bovara

Scuola napoletana.

601 **Ritratto**, volto di tre quarti, di giovane pittrice, a mezzo busto, in ricco abbigliamento.

Tela: larg. 0,48 — alt. 0,66.

602 **Ritratto** di gentildonna, a mezzo busto, quasi di fronte, con la sinistra sul petto.

Tela: larg. 0,58 — alt. 0,79.

Luca Giordano.

603 **La Madonna col Figlio**, seduta sopra un masso, accoglie i santi Giuseppe e Antonio da Padova. In alto è una gloria d'angioli.

Tela: larg. 2,44 — alt. 3,65.

Dalla chiesa dello Spirito Santo in Venezia nel 1809.

BIBLIOGRAFIA: V. MALAMANI, *Memorie del conte Cicognara* ecc., pag. 380.
ICONOGRAFIA: Fot. Brogi 2693.

Francesco Solimene detto l'Abate Ciccio.

Francesco Solimene, detto l'*Abate Ciccio,* figlio di Angelo, nacque a Nocera de' Pagani nel 1657. A Napoli frequentò l'Accademia; seguì le tracce del Cortonese e del Prete Calabrese e si dedicò a tutti i generi di pittura: storie, ritratti, animali, paesi, frutta, architetture. Napoli ha moltissimi suoi dipinti. Nonostante le ampollose lodi dei biografi egli è, più che altro, un abile decoratore, dal colorito brillante, di quel gruppo di pittori frettolosi, che, dopo Luca Giordano, rappresenta la decadenza della scuola napoletana. Morì nel 1747 a Napoli.

BIBLIOGRAFIA: DE DOMINICI, *Pittori napoletani.*

604 **S. Leone Magno va incontro ad Attila.**

Tela: larg. 0,75 — alt. 0,43.

Dal Monastero di S. Giorgio Maggiore in Venezia; pervenuto a Brera l'11 agosto 1808 dall'Intendenza generale dei Beni della Corona di Milano.

BIBLIOGRAFIA: V. MALAMANI, *Memorie del conte Cicognara,* pag. 380.

605 **Conferenza della regola di S. Benedetto.**

Tela: larg. 0,75 — alt. 0,43.

Dal Monastero di S. Giorgio in Venezia; pervenuto a Brera il 28 febbraio 1809.

I nn. 604 e 605 l'Edwards, nel suo elenco dei quadri spediti a Milano, ascrisse pure al Solimene e li credette « modelli assai studiati per opere maggiori ».

BIBLIOGRAFIA: V. MALAMANI, *Memorie del conte Cicognara*, pag. 380.

Salvator Rosa.

Nacque ad Arenella, presso Napoli, nel 1615 e frequentò da prima lo studio dello Spagnoletto, poi di Aniello Falcone, pittor di battaglie. Nel 1635 e nel 1637 era a Roma, dove giunse alta la fama del suo nome nonostante le mordaci sue critiche al Bernini e ai signori di Roma. Dal 1640 al 1649 fu al servizio dei Medici a Firenze. Poi si stabilì a Roma, dove rimase fino alla morte, avvenuta nel 1673. Da prima rappresentò, ne' suoi paesaggi, dei quali fu pittore eccellente, figure strane di pezzenti o di soldati, con fondi tristi di roccie e di rupi, o di boschi stranamente illuminati; poi l'arte sua si fece più dignitosa e severa. Il suo colorito è, pel solito, caldo e il chiaroscuro brillante, ma peccò di poca unità e di poca chiarezza. Lasciò anche molti disegni, incisivi, originali. Molte sue opere poco note rimangon tuttavia a Napoli.

BIBLIOGRAFIA: DE DOMINICI, *Pittori napoletani.*

606 **Il Purgatorio.**

Tela: larg. 1,85 — alt. 2,85.

Dalla chiesa di S. Giovanni alle Case Rotte in Milano.

Fu portato a Parigi dai francesi e collocato nel Museo del Louvre; di là spedito a Vienna nel Museo Imperiale, secondo il Carotti, e per mezzo del sig. Rosa, vice-direttore della Galleria Imperiale di Vienna, ritornò a Milano l'8 febbraio 1816.

Si trova però registrato nell'elenco dei quadri ricuperati nel 1815.

BIBLIOGRAFIA: G. CAROTTI (in *Catalogo della Pinacoteca* cit., 1901, pag. 392). — *La scuola di San Giovanni decollato alle Case Rotte,* pubblicato dall'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti di Lombardia, Milano, 1907. — DE DOMINICI, *Pittori napoletani.*

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 156. — Fot. Brogi 2161.

607 **San Paolo Eremita,** avvolto da una pelle, si aggira in un folto e cupo bosco alzando al cielo le braccia, indirizzandosi verso un ruscello.

Segnato, sopra un sasso:

Rosa

Tela: larg. 2,28 — alt. 3,35

Dalla chiesa di S. Maria della Vittoria in Milano; entrò a Brera per cambio il 15 aprile 1812.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 156. — Fot. Brogi 2694.

Salvator Rosa (Scuola).

608 **Morte di Catone.**

Tela: larg. 0,62 — alt. 0,80.
Dono del capitano Giulio Sacchi nel 1837.
A qualche studioso questo dipinto sembra invece di scuola veneziana.

609 **San Giovanni Battista.**

Tela: larg. 0,63 — alt. 0,73.
Legato Oggioni (1855).

Paolo De Mattei.

Nacque in Cilento in territorio di Salerno nel 1663 e fu scolaro di Luca Giordano. Andò, giovane, in Francia, presso la Corte, e vi lavorò. Benedetto XIII lo chiamò a Roma. Le sue maggiori opere sono a Napoli e ne rivelano l'ingegno e la frettolosità. Morì a Napoli nel 1728.

BIBLIOGRAFIA: DE DOMINICI, op. cit.

610 **Galatea.**

Tela: larg. 1,27 — alt. 1,25.
Dal Convento di S. Giustina in Padova nel 1811.

Scuola napoletana.

611 **Ritratti** di un pittore e, forse, della madre, a mezze figure, quasi di fronte, in ricche vesti.

Tela: larg. 1,00 — alt. 1,19.
Dopo il 1811 esposto nel *Gabinetto de' ritratti dei pittori* a Brera.

612 **Autoritratto** di un artista, a mezza figura, voltato di tre quarti.

Tela: larg. 1,10 — alt. 0,85.
Dopo il 1811 esposto nel *Gabinetto de' ritratti dei pittori* a Brera.

Spagnoletto (Giuseppe Ribera).

Josè de Ribera — detto in Italia lo Spagnoletto — nacque in quel di Valenza, a Jativa, nel 1588. Lasciò gli studi dell'Università per lo studio di Francesco Ribalta. In Italia, fra molti stenti, continuò a studiar l'arte e le opere del Caravaggio. A Parma le pitture del Correggio scossero la sua natura artistica portata alla più oggettiva rappresentazione del vero, nel quale divenne eccellente rappresentando,

614. Rembrandt van Ryn: Ritratto di sua sorella (?).

nei più tetri particolari, scene di martirii, vecchi scarni, figure emaciate di anacoreti e di filosofi. Si stabilì a Napoli, protetto dal conte di Monterey che gli commise opere per Filippo IV. Fu accademico di S. Luca, e morì, ricco e famoso, nel 1656, secondo Cesare Bermudes, nel 1652 più attendibilmente invece secondo lo Spinazzola, lasciando uno stuolo di imitatori — fra cui Luca Giordano — ai quali forse appartengon diverse opere attribuite al maestro.

BIBLIOGRAFIA: DE DOMINICI, op. cit.

613

S. Girolamo, nudo fino alla cintola, con un drappo rosso e il teschio.

Tela: larg. 0,82 — alt. 1,08.

Venduto nel 1886 per L. 1100 dal sig. dott. Giuseppe Vallardi dietro proposta del direttore Bertini.

E' anche questa, come altre del Ribera, una figura vigorosa, suggestiva nella sua ossatura quasi scheletrica. La emaciata figura del santo, eseguita con grande virtuosità, spicca vivace, nella sua tonalità giallognola, sul fondo cupo.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 226. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Anderson 9920, Brogi 2729.

SALA XXX

Scuole straniere

Tommaso Wyck.

Nacque nel 1616 in Beverwyck e lavorò in Haarlem, dove morì nel 1677.

615 **Un alchimista,** nel suo studio, seduto allo scrittoio presso la finestra, un libro aperto dinnanzi, si curva verso un altro libro collocato sopra uno sgabello; in terra e sui mobili sono sparsi libri e carte illuminati dalla luce radente che entra dalla finestra. Sulle pareti sono appesi diversi piccoli oggetti; dall'alto pendono un piccolo coccodrillo imbalsamato e una gabbia. Nel fondo si apre — a mo' d'alcova — un'altra stanza nella quale si vede una donna in atto di cucire.

Segnato, a penna, a grandi lettere corsive:

T. Wyck

Reca, nel tergo, due numeri: *19* in rosso in alto e *16* in basso, in inchiostro.

Leggera tela incollata su un' assicella di noce, ad arco scemo: larg. 0,23 — alt. 0,29.

Conservatissimo, di esecuzione diligente, sicura, coi tocchi luminosi di biacca a punta di pennello un po' giallognoli. I toni di luce son caldi, la tonalità generale è un po' scura, verdognola.

Maestro « delle mezze figure ».

È questi un ignoto pittore fiammingo della seconda metà del XV secolo o degli inizî del successivo, così chiamato perchè eseguì preferibilmente mezze figure muliebri nelle quali ritornano uguali caratteri nel colorito e nella delicatezza del disegno che indussero a ritenerne autore lo stesso maestro. E' un artista affine a Bernardo van Orley e, nelle collezioni pubbliche, gli vengono attribuite una Maria Maddalena (n. 187) della Pinacoteca di Venezia — che è forse riproduzione di un quadro della Galleria Nazionale di Londra e variante di altro della Galleria di Sto-

colma e di uno che dalla Galleria Morosini passò a Pietroburgo — una Maddalena dell'Ambrosiana di Milano già attribuita a Mostaert, e questa di Brera. Verosimilmente lavorò nell'Alta Italia perchè diverse delle sue mezze figure vi si trovano, specialmente a Torino e a Milano. Il Wickhoff, esaminando gli scritti che si leggono nei libri tenuti da molte delle mezze figure ricordate — scritti che ricorderebbero vecchie canzoni francesi — suppose che il pittore fosse un francese, ciò che par poco probabile.

BIBLIOGRAFIA: E. JACOBSEN (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1897, pagg. 206 e segg.). — WICKHOFF (in *Jahrbuch der Kunsts. d. allerh. K. H.*, 1901, Vienna). — G. CAROTTI, *Capi d'arte appartenenti alla duchessa Melzi d'Eril Barbò*, 1901, p. 74-75.

616

Mezza figura di Santa Caterina, in corpetto rosso e maniche a sbuffi, secondo il costume tedesco del XVI secolo, e un manto marrone che le ricade dietro la schiena e sulle braccia, un leggero velo sul capo, in atto di leggere su un gran libro aperto, tenuto con ambo le mani. Sul tavolo, dinnanzi a lei, è una spada e, dietro il tavolo, si vede la grande ruota dentata allusiva al martirio della santa.

Tavola di noce: larg. 0,27 — alt. 0,36.

Dietro si legge: *Questa rara pittura è di Giovanni Holbein di Anversa cioè del Seniore* a grandi lettere a pennello con inchiostro, del sec. XVII fine o inizio del XVIII. Un cartellino reca, a penna, il n. 848; un altro, più in basso, *A bis*.

Giovanni van Goyen.

Nacque in Leyda nel 1596. Si stabilì a la Haye nel 1631. Fu scolaro di Corn. von Schilperoort a Leyda e di Esaias van der Velde in Haarlem. Poichè l'arte gli fruttava poco s'industriò col commercio di assestare le sue finanze. Morì nel 1656. Egli fu il pittore per eccellenza delle marine, nelle quali è data gran parte al cielo e all'acqua, il primo cosparso di nuvolette, la seconda di piccole barche oscillanti sulle onde leggere, e in cui si profilano, in lontananza, le città; egli è il vero pittore dello spazio, delle lontananze, dell'atmosfera, usando di toni di bistro e verdastri, tutto penetrato dal malinconico sentimento del paesaggio olandese.

617

Marina con una barca e pescatori sulla riva; nel fondo altre barche: sulla riva opposta si stendono varie chiese sparse qua e là.

Tavola di rovere: larg. 0,46 — alt. 0,36.

Ceduta a Brera da Filippo Benucci nel febbraio del 1832 per un cambio che riuscì disastroso per Brera poichè il Benucci diede, oltre questo, un *Paese* attribuito a Hobbema, un altro dato a Heus, un ritratto creduto allora di Carlo I (è il n. 692) e ne ricevette l'*Annunciazione* (stimata 20 luigi!) di Carlo Crivelli, due mezze figure di Nicolò da Foligno (stimate 4 luigi!) che avrebbe completata l'ancona oggi ricomposta a Brera, una *Deposizione* di Carletto Caliari, il *Miracolo di S. Marco* del Carpaccio, una *Sacra Famiglia con S. Caterina* di scuola veneta, una *Deposizione* del Malosso, una figura di S. Antonio e altri. Questa marina di van Goyen è la sola cosa buona ottenuta in cambio di tanti tesori concessi così leggermente!

E' infatti un quadretto pieno di delicatezza e di sentimento profondo della natura del luogo. I rapporti con le altre opere di questo maestro e specialmente con l'analoga *Marina* del Museo di Amsterdam (n. 406) rappresentante la *Veduta de la Meuse presso Dordrecht* ci assicurano della paternità artistica di questo dipinto braidense.

Bibliografia: C. Ricci, op. cit., pag. 152 e documenti ivi.
Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 169. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

618 Attribuito alla **Scuola tedesca del secolo XV.**

Ritratto, in mezza figura, di giovane, con abbondante zazzera bionda, il collo nudo, una larga giubba verdognola, in atto di adorazione, le mani giunte e voltato di terza. Nel fondo di paese, a lievi ondulazioni del terreno, serpeggia una strada fra i boschi e castelli turriti.

Tavola di noce: larg. 0,27 — alt. 0,35.

Legato Oggioni (1855).

Il tipo, dagli zigomi larghi, il naso schiacciato, la bocca larga, gli occhi grigi, i capelli biondi e l'esecuzione diligente, meticolosa, il tipo dei castellucci a torri aguzze del fondo contribuiscono ad ascrivere il dipinto alla scuola tedesca del secolo XV; il Venturi e altri, notando anche la povertà del disegno delle mani, lo ritengono di un maestro fiammingo di second'ordine. Il Carotti lo dà anzi alla scuola neerlandese della maniera di Giovanni di Bruges.

La tavola spezzata in due reca, nel tergo, un cartello: *138 Legato Oggioni* (a stampa) e un altro: *Inventario Giudiziale Casa Litta in Milano* ecc., n. 127; forse è un frammento di un trittico in cui questa figura di committente doveva trovarsi nello sportello di destra.

Iconografia: Fot. Braun 26566.

Joan o Julius Franz van Bloemen detto l'Orizzonte.

Nacque in Anversa nel 1662 o 1665; studiò da prima in patria, poi si recò a Roma dove fu inscritto nell'Accademia di San Luca. Dopo aver imitato van Kabel, fu attratto dalla maniera di Gaspare Dughet, ma la visione del paese romano lo condusse ad uno stile proprio. Morì in Roma nel 1748 o 1749.

Bibliografia: Siret, *Les van Bloemen (Journal des Beaux Arts*, 1870). — A. J. Wauters, *La peinture flamande*, Paris, Quantin, 1883, pag. 376.

619 **Paesaggio**: a sinistra, un' alta roccia; a destra, al di là d'un fiume, una greve torre rotonda fra alcune muraglie rotte e di contro a un bosco. Sulle montagne in fondo passano grandi nuvole illuminate dal sole. Un greggie è spinto innanzi da un uomo a cavallo seguìto dal suo cane.

Ad olio su tela: larg. 0,33 — alt. 0,46.

Venduto da Carlo Francesco Longhi nel 1839; aveva appartenuto, con molti altri, all'incisore Giuseppe Longhi, morto otto anni prima.

Civetta (Henri de Blés).

Nacque a Bouvignes nel 1480 e fu pittore di valore. Seguì la maniera di Joachin Patenier e rappresentò la transizione allo stile fiammingo italianizzato. Stette in Italia e lavorò, sembra, a Venezia e a Brescia, benchè gli autori del *Cicerone* non riconoscano la sua mano nelle pitture attribuitegli di S. Pietro a Modena e di S. Nazaro e S. Celso a Brescia; negli ultimi tempi esagerò le sue tendenze naturalistiche. Morì a Liegi intorno al 1550.

BIBLIOGRAFIA: A. BEQUET, *H. Bles peintre bouvinois (Annales de la Société archéologique de Namur,* 1863, 1886; t. VIII, pag. 59 e IX, pag. 60). — WOERMANN, *Geschichte der Malerei,* II, e in *Zeitschrift für bildende Kunst,* 1881, pag. 182. — BREDIUS, *Kunsbode,* Haarlem, 1881, pag. 372. — H. HYMANS, *Le livre des peintres,* I, pag. 197. — A. J. WAUTERS, *La peinture flamande,* Paris, Quantin, 1883, pag. 144 e segg.

620 Trittico: nel mezzo, l'**Adorazione dei Magi,** che si presentano coi doni; lo sfondo di paese luminosissimo ha un castello sul davanti, e, dietro, un fiume scorrente fra rive rocciose; diversi gruppi vivacissimi di figurette son sparsi qua e là; in alto è una gloria d'angioli.

A destra dell'osservatore, in una delle due ante del trittico, è raffigurato il **Riposo in Egitto.** La Vergine, sotto un albero, allatta il Bambino: più indietro, San Giuseppe attinge acqua con un secchio; il fondo di paese presenta collinette e castelli. Nel tergo di questa anta è dipinto a monocromato l'Angiolo annunciatore, molto annerito e rovinato da una larga screpolatura del colore da capo a fondo.

A sinistra, nell'altra anta, è la **Nascita di Gesù Cristo:** il Bambino, dal quale irradia una luce pallida, è nella cuna, adorato da diversi angioletti in vivaci atteggiamenti e dalla Madre. Nel tergo è dipinta la Vergine Annunciata, che si trova nella stessa conservazione dell'angiolo descritto.

Tavola di noce: larg. 0,54, 1,20, 0,54 — alt. 1,53.

Provenne dalla chiesa delle Convertite di Venezia nel 1808.

L'Edwards, nel suo elenco dei dipinti inviati a Milano d'ordine del Viceré d'Italia, credette questo trittico opera di Alberto Dürer e notò: « il quadro di mezzo è di somma preziosità in sè stesso, oltre a quanto vale la rarità e la fama dell'esimio artista ».

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 39. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Brogi 2642.

Gerbrand van den Eekhout.

Nacque il 19 agosto 1621 ad Amsterdam e fu scolaro di Rembrandt. Morì il 29 settembre 1674.

621 **L'Angelo,** in piedi, vestito di bianco, **appare ad Arauna** che sta raccogliendo i covoni.

E' segnato, in basso, a sinistra:

G V D Eeckhout
M 1647 —

Tela: larg. 0,99 — alt. 0,78.

Scuola olandese (sotto l'influenza di **Jérome Bosch**).

622 **L'Adorazione dei Magi** — La Vergine, in trono, sorregge il Bambino adorato da uno dei Re Magi in manto rosso; gli altri due re s'avanzano coi doni; sul davanti della scena è un cane levriere. Fondo di paese.

Tavola di noce: larg. 0,96 — alt. 1,26.

Maniera di **P. P. Rubens** (copia forse del **Brueghel**).

623 **La ninfa Siringa** sbuca da un boschetto, inseguita da Pane, sulla riva di un laghetto verso il quale accorrono spaventati anitre e uccelli acquatici.

Tavola di castagno: larg. 0,43 — alt. 0,33.
Legato Oggioni (1855).

Francesco Millet (detto **Gio. Francisque**).

Francesco Millet o Milé o Millé, chiamato, in Francia, Francisque, nacque in Anversa il 17 aprile 1642. Fu allievo di Sieves Franken, poi di Nicolò Poussin e di Gaspar Duguet a Parigi, dove morì il 3 giugno del 1679.

624 **Un fiume** scorre, passando sotto un ricco ponte, fra due rive montuose popolate di edifici classici e di tombe antiche: alcune figure son sparse qua e là.

Tela: larg. 0,45 — alt. 0,38.
Venduto da Carlo Fr. Longhi nel 1839; aveva appartenuto all'incisore Giuseppe Longhi, morto otto anni prima.

Copia da **Arthur van der Neer**.

625 **Una marina** con un golfo, di notte, un gruppo di case sulla riva e alcune figurette nel primo piano. E' una copia del secolo XVIII dal detto pittore, fiorito nel 1660.

Tavola di castagno: larg. 0,51 — alt. 0,33.
Legato Oggioni (1855).

Pietro Mulier detto il Tempesta.

Nacque, sembra, nel 1637 ad Haarlem. Era figlio e buon scolaro di Pietro Mulier il vecchio: venne presto in Italia dove si assimilò lo stile italiano: a Roma, a Genova rimase molto, finchè si trasferì a Milano, dove fu chiamato « de Mulieribus » e « cavalier Tempesta ».

Rupi con una rocca sopra un colle ai piedi del quale giace una valletta; sul davanti è un gruppo d'alti e frondosi alberi. **626**

Tela: larg. 2,25 — alt. 1,51.
La tonalità generale è oscura, cupa.

Guglielmo Heusch.

Nato ad Utrecht nel 1638, vi morì dopo il 1669 o, stando ad alcuni scrittori, nel 1712! Pittore e incisore, egli si recò in Italia, dove fu scolaro del Both.

Paesaggio — Strada solitaria fra le rupi e i boschi: un pino altissimo s'alza nel mezzo. Un mulattiere riposa disteso a terra col suo cane, mentre l'asino col carico attende; le montagne dileguano lungi nella luce dell'alba. **627**

Ad olio su tela: larg. 0,62 — alt. 0,53.
Dietro è un bollo in ceralacca della « Dogana Austriaca - Equipaggi » ed un altro bollo a fuoco, sul telaio.
Fa parte anche questo del disastrosissimo cambio nel quale Brera diede a Filippo Benucci l'*Annunciazione* di Carlo Crivelli, le due mezze figure di Nicolò da Foligno mancanti al polittico di Brera, tre riparti del Carpaccio e altri minori e n'ebbe in cambio poche e modeste cose, come già si notò più volte. (V. al n. 617).

Gio. Francesco Ermels.

Nacque nelle vicinanze di Colonia nel 1622 e fu allievo di G. Holtzmann. Morì nel 1669.

Paesaggio — Gruppi d'alberi sopra rialzi di terreno, dinnanzi ai quali si apre una strada diretta a una valle lontana illuminata. **628**

Tela: larg. 0,54 — alt. 0,54.

Scuola fiamminga del secolo XVII.

Frutta, su fondo scuro. **629**
Tela: larg. 0,30 — alt. 0,40.

Frutta, su fondo scuro. **630**
Tela: larg. 0,30 — alt. 0,40.

Pietro Mulier detto il **Tempesta**.

631 **Un tramonto** dietro un paese con gruppi d'alberi; in lontananza un lago; sul davanti alcuni pastori stanno avvivando una gran fiammata sotto una pentola.

Tela: larg. 0,81 — alt. 0,51.
Legato Oggioni (1855).

Scuola fiamminga del secolo XVI.

632 **L'Adorazione dei Magi**: la scena si svolge sotto l'atrio di un edificio.

Tavola di noce, centinata: larg. 0,72 — alt. 1,06.
Legato Ala-Ponzone all'Accademia.

Francesco van Mieris juniore.

Figlio di Willem, nacque a Leida nel 1689 e vi morì nel 1762 o 63. Imitò la maniera di suo padre e su tutte quella del suo avo, ma senza raggiungere in eccellenza nè l'uno nè l'altro.

633 **Assuero** impugna la verga d'oro verso Ester svenuta che lo supplicava di salvare i Giudei de' quali Haman Agageo voleva l'esterminio; Ester è fra due ancelle accorate, pallida, in deliquio. Una d'esse la sostiene nell'atto che il re si sporge dal trono a' cui lati sono scolpiti due leoni alati. Nel fondo della sala si vedono un peristilio, una corte protetta da torri e due soldati di guardia.

Ad olio su legno: larg. 0,64 — alt. 0,47.
In basso, da un lato, il num. « 152 » e dall'altro, le lettere « ZI*5 », segni di vecchi possessori, come lo stemma indecifrabile in ceralacca a tergo della tavola.
Pervenne a Brera nel 1809.
Il dipinto era assegnato a Willem van Mieris, ma presenta per lui debolezze di disegno e di colorito, che, in questo quadro, è assai poco geniale e somiglia per fattura un quadro di Francesco juniore che si conserva nel Palazzo Bianco a Genova.

Iconografia: Fot. Anderson 9918, Brogi 14514.

Maniera di Giovanni Renier de Vries.

634 **Paesaggio** con canale e piccole figure; nel fondo due mulini a vento.

Tavola di rovere: larg. 0,63 — alt. 0,47.

Venduto da Carlo Francesco Longhi nel 1839; era appartenuto, con altri quadri oggi a Brera, all'incisore Giuseppe Longhi, morto otto anni prima.

ICONOGRAFIA: Fot. Brogi 2540.

Scuola fiamminga del sec. XVII.

Paesaggio con fiume scorrente ai piedi di rive popolate di case: sulle rive alcuni pastori. **635**

Tela: larg. 0,65 — alt. 0,49.
Legato Oggioni (1855).

Uno stagno fra i boschi e alcuni pastori conversanti. **636**

Tela: larg. 1,65 — alt. 0,49.
Legato Oggioni (1855).
Questo e il precedente quadro (n. 635) appaiono della stessa mano.

Scuola olandese.

Cavalieri al galoppo lungo una via fra alberi fronzuti. **637**

Tavola di rovere: larg. 0,68 — alt. 0,49.
Legato Oggioni (1855).
Ricorda qualche po' la maniera del Wouwermann.

Scuola di Claudio da Lorena (Gelée).

Gregge al fiume in ampio paese alberato illuminato di luce calda. **638**

Tela: larg. 0,73 — alt. 0,98.
Legato Oggioni (1855).

Scuola di Nicola Poussin.

Paesaggio attraversato obliquamente da un fiume. Al di là, sulle alte rive, un vasto caseggiato; al di qua, una strada che s'interna nel bosco. Due donne conversano: l'una, seduta, alza la mano come mendicando; il cane dell'altra (la quale reca un fardello sul capo) le abbaia contro. **639**

Ad olio su tela: larg. 0,81 — alt. 0,63.
Legato Oggioni (1855).

Jean Wildens (?). Copia da **Pietro Paolo Rubens**.

Il Wildens nacque nel 1586 e morì nel 1653; e, secondo il Wauters, fu piuttosto collaboratore che allievo del Rubens, benchè questo quadretto di Brera sembri provare il contrario. A lui spettano molti sfondi dei quadri di Jordaens, di Rombouts, di Schut, di Snyders, di Boeckhorst, e specialmente di Rubens, del quale era anche parente.

BIBLIOGRAFIA: A. J. WAUTERS, *La peinture flamande,* Paris, Quantin, 1883, pag. 325.

640 **Paesaggio** — Un bosco al primo albore; a destra un canale che riflette la luna; a sinistra una languida luce che rischiara alberi e massi su cui s'affonda una grotta. In primo piano un uomo su cavallo bianco ed un altro che s'adopera a rialzare una carretta affondata.

Ad olio su legno di rovere: larg. 0,57 — alt. 0,39.

A tergo un vecchio cartellino reca *P. P. Rubens* e due sigilli in ceralacca: uno con le iniziali « G. R. »; l'altro con uno stemma ignoto.

Venduta alla Pinacoteca dal signor Giuseppe Merini il 27 luglio 1899 per lire 100.

L'originale si trova nell'Eremitaggio di Pietroburgo (Catal. n. 594 *Les voituriers* 1,29 × 0,87). Il Catalogo vuole che il paese sia stato eseguito in parte da Luca van Uden, ma il Bode sostiene che è tutto del Rubens. In fine al sec. XVII era nella raccolta Fabach a Colonia, poi fu a Parigi e per l'Eremitaggio lo comprò Caterina II insieme alla raccolta di Horace Walpole in Houghton Hall. E' stato inciso per ordine del Rubens dal Bolswert, il quale era l'incisore più abile del Rubens. Certi scolari incisori di lui erano qualche volta pittori abili e facevano schizzi dal quadro della grandezza in cui volevano inciderlo. E' a credere, col Bode, questa copia di Brera di Jean Wildens.

Copia da **Guglielmo de Heusch**.

641 **Paesaggio** — Un torrente di contro ad alte rive; al di qua, sopra un breve piano, passano alcuni pastori col bestiame; in mezzo, sorge un grand'albero. In fondo, un casolare e lievissimi monti.

Ad olio su legno di rovere: larg. 0,26 — alt. 0,21. Leggermente screpolato.

Ceduto dal barone d'Arnstein e depositato dall'Accademia nella Pinacoteca il 17 gennaio 1831.

A tergo è incollato un cartello che reca scritto: *Catalog N. 31 (Graf Fries) Wilhelm de Heusch.*

In altro cartellino: il n. 979 e, in alto, scritto a penna: *De Heus.*

Paolo Brill.

Nato in Anversa nel 1554, o, secondo il Fetis, nel 1556 e morto in Roma ne 1626. Fu discepolo di Daniele Oortelmann, pittore della corporazione di S. Luca

ad Anversa. Egli e suo fratello Matteo contribuirono a introdurre, nell'ambiente italiano, un genere nuovo: il paesaggio interpretato a sè, come genere speciale. Paolo Brill comprende ancora, ne' suoi delicati paesaggi — pel solito troppo verdi — la natura alla maniera di Memling, di David, dei Patinier, ma con più sapiente intuizione e maggior luce e, per dirla col Wauters, con « un sentiment élégiaque très pénétrant ». Il Brill lavorò molto a Roma per chiese, per palazzi, per cardinali, per papi: le sue grandi decorazioni a Roma preannunciano il paesaggio eroico del secolo successivo. Poussin, Annibale Carracci e Claudio Lorenese discendono naturalmente da lui.

BIBLIOGRAFIA: E. FETIS, *Les peintres belges à l'étranger,* I, pag. 143. — A. J. WAUTERS, *La peinture flamande*, Paris, Quantin, pag. 180. — C. BLANC, *Histoire des peintres de toutes les écoles: Paul Brill.*

Paesaggio percorso da un fiume fiancheggiato d'edifici e d'alberi; lontano, una chiesa; più innanzi un castello sopra rupi scoscese; a sinistra, in basso, un mulino. Varie figurette animano il quadro. **642**

Ad olio su rame: larg. 0,182 — alt. 0,142. A tergo due cartellini:
a) *N. 72. Autore Paolo Brill.*
b) *N. 81. Autore Paolo Brill.*

Proviene dal Convento di S. Giorgio Maggiore di Venezia (1808). L'Edwards, nel suo elenco dei dipinti inviati a Milano per ordine del Vicerè, ricordava appunto « Numero due paesetti sul rame della stessa grandezza » (oncie 5 × 6), di Paolo Brill, provenienti dalla chiesa di S. Giorgio Maggiore a Venezia. E' lavoro finito, diligente, ma un po' cupo di toni e non molto corretto di disegno. Perciò lasciamo l'attribuzione di questo dipinto al Brill, ma con qualche riserva. Gli alberelli, color foglia secca, son stranamente illuminati e come dorati nei contorni.

Scuola fiamminga.

Edificio antico, invaso dalle piante e dall'erbe, che s'apre in fondo con due archi, da cui si domina un paese montuoso illuminato dal tramonto. **643**

Ad olio su legno di rovere: larg. 0,31 — alt. 0,24.
Trattato con bravura e con effetto.

Scuola olandese.

Garofani in un vaso e frutta su fondo scuro, con pochi tratti di luce giallognoli e violacei. **644**

Tavola di rovere: larg. 0,32 — alt. 0,20.

Nel tergo un cartello reca: *41 Legato Oggioni* (a stampa) e *n. 22 Quadro con cornice adorato* (sic) *che rappresenta due frutti ed una tazza con entro fiori M.ª F.ª*

Legato Oggioni (1855).

645 **Pesche e uva.**

Tavola di rovere: larg. 0,32 — alt. 0,20.
Legato Oggioni (1855).
Della stessa mano del precedente (n. 644).

Attribuito a **Cornelio Poelenburg** detto anche il **Brusco** o il **Satiro**.

Nato ad Utrecht nel 1586, visse sin oltre al 1666. Il suo primo maestro fu Abramo Bloemaert. In seguito passò in Italia, imitò l'Elzheimer e studiò Raffaello. Tornato in patria, ebbe successo e ordinazioni anche dal Rubens. Carlo I l'invitò a Londra, ma l'artista non volle trattenervisi a lungo. I suoi quadri piccoli sono più valutati dei grandi.

646 **Un ramo di pesca** col frutto e un cardellino, su fondo azzurro cupo.

Ad olio su rame: larg. 0,18 — alt. 0,23.
Sull'assicella che tien fermo il rame si legge:

« n. 926
· Autore
Poelemburg »

C. T.

647 **Paesaggio** montuoso. Lungi, sulla vetta d'un monte, sorge un castello; in basso, a sinistra, ombrata di grandi alberi, sta una chiesa, dalla quale escono due monaci procedenti verso un' altissima croce che occupa il mezzo del quadretto.

Ad olio su rame: larg. 0,22 — alt. 0,16. Firmato CT A tergo si legge: *« Breughel — Dalla Casa Colonna »*.

Le iniziali potrebbero essere quelle di Teodoro Creugher o Kreugher (ma non è ben certo se si tratti di una G o di una C).

Legato Oggioni (1855).

E' eseguito con estrema finezza, ma è cupo, come illuminato a luce di luna, verdognolo nelle parti luminose: le frasche vi si delineano come coralli.

Scuola olandese.

648 **Paesaggio** — Largo corso d'acqua e alte montagne arrossate dal sorgere del sole; alcune figurette di mulattieri a destra.

Tavola su tiglio ad olio: larg. 0,33 — alt. 0,27.
Molto coperto dalla cornice.

Scuola fiamminga. Maniera del **Brill**.

Paesaggio montuoso e boscoso traversato da un fiume con qualche casolare e una chiesetta. A sinistra, in primo piano, la Madonna col putto sull'asinello guidato da S. Giuseppe, a rappresentare la *Fuga in Egitto*. **649**

Ad olio su rame: larg. 0,22 — alt. 0,17.

A tergo scritto a penna: « *Della Casa Colonna* ». Era attribuito al Brill, ma è troppo grossolano per ritenerlo suo.

Legato Oggioni (1855).

Paolo Brill.

Paesaggio — Denso e tenebroso bosco, dal cui ingresso si domina una valle luminosa, e presso al quale è un laghetto con due cervi sulla sponda; a sinistra, presso un sasso, siede S. Antonio col Crocifisso e un libro davanti. L'aria e la terra dinnanzi a lui è sparsa di mostri: biscie, draghi, uccelli grotteschi che sprizzano fuoco dalla bocca. Un demone oscuro s'accosta a lui ed una bella e lusinghiera donna, con piedi d'arpia, e la veste sorretta dietro da un mostro ridicolo con testa d'uccello vestito da paggetto. Una specie di rospo sotto la croce alza e suona il campanello. **650**

Ad olio su legno di noce: larg. 0,45 — alt. 0,27.

Dietro la tavola un cartello a stampa reca la provenienza: *40 Legato Oggioni* (1855).

Il folto bosco è illuminato di traverso da una luce verdognola quasi lunare. Nell'insieme v'è molto senso d'arte e di poesia raccolta. Non vi si vedono propriamente i caratteristici contorni luminosi delle frasche proprii del Brill, ma il suo modo d'interpretare la struttura delle piante a lunghi rami staccati fra loro di cui si scorge l'attacco al tronco.

Scuola olandese.

Paesaggio con piccole figure, di pittore italiano, copiate da Tiziano, rappresentanti la morte di S. Pietro Martire. **651**

Tavola di noce: larg. 0,45 — alt. 0,27.

Legato Oggioni (1855).

Gian Filippo van Thielen Rigoults.

Nacque a Malines nel 1618 e morì nel 1667; fu allievo diretto di Daniele Seghers e maestro egli stesso dei suoi tre figli, Maria, Anna e Francesco.

BIBLIOGRAFIA: A. J. WAUTERS, *La peinture flamande*, pag. 344.

652 **Rami di fiori** — rose, tulipani, gigli, aquilegie, narcisi, giacinti, ciclamini, astri, fior d'arancio, papaveri, fiordalisi, e qua e là, farfalle cavolaie e pavonie — che fanno corona a un quadretto di figura indicato nel vecchio catalogo come *Vertunno e Pomona*, ma che raffigura invece una vecchia in atto di offrire alcune frutta a una giovane seminuda che sembra schermirsi.

E' segnato in basso:

I. P Van. Thiden Rigoults. F, ano 1648.

Tela: larg. 0,66 — alt. 0,86.

Scuola olandese.

653 **Paesaggio** montuoso con un folto bosco che si stende a ridosso di un fiume nel quale è una barca che un pescatore sta conducendo a riva. Sulla riva opposta tre pescatori stanno tirando dall'acqua una rete; nello sfondo di destra, sulla cresta di un colle, s'innalza una chiesa. A sinistra, nell'angolo, si legge, in caratteri del secolo XVII:

M. Hobbema Fil

Tela: larg. 0,47 — alt. 0,58.
Sul rovescio un cartello: *n. 978*.

Già attribuito a Hobbema Meindert. Fa parte del disgraziato cambio fatto da Brera nel 1832 con Filippo Benucci che n' ebbe quadri del Crivelli, di Nicolò da Foligno, ecc. (V. al n. 617).

Nonostante la segnatura il dott. C. Hofstede de Groot ritiene che, per certi caratteri del dipinto, questo debba attribuirsi piuttosto a Johannes Vermer il vecchio, di Haarlem. L'esecuzione vi è un po' pesante e il bosco manca di rilievo e d'aria sì che par tutto su un piano. Il cielo è nuvoloso e la frasca non ha contorni leggeri, ma grandi linee ricurve, manierate, a macchie.

Giovanni Brueghel il giovane (?).

Nacque a Bruxelles nel 1601 e morì ad Anversa nel 1678. Continuò, spesso abbastanza felicemente, la maniera del padre Giovanni Brueghel de Velours col quale è spesso confuso: anzi la sua esistenza non divenne nota che dopo la scoperta di quattro quadri datati dal 1641 al 1660 delle Gallerie di Dresda e di Monaco. Ebbe tre figli pittori e uno zio, Pietro II, sopranominato *d'Enfer,* pur pittori.

BIBLIOGRAFIA: G. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo* ecc., Milano, 1868. — ALPH. WAUTERS *(Bull. de la Société d'Archéologie de Bruxelles,* 1888). — A. J. WAUTERS, *La peinture flamande,* pagg. 320 e segg.

Paesaggio — Un golfo con molte navi approdate ed altre che s'allontanano nel chiarore, che rispecchia sul mare. La riva è popolata di marinai e di pescatori che contrattano il pesce; a destra si alza sugli scogli una vecchia rocca a cui si sale per scale di macigno e di legno. Da una specie di terrazza verso il mare si sporge un cannone custodito da una scolta. **654**

In basso, a destra, si legge:

'98 (?) BREVGHEL

Ad olio su rame: larg. 0,26 — alt. 0,18.

Legato Oggioni (1855).

L'esecuzione vi è finissima, a punta di pennello, calda, luminosa: nel terreno abbondano le tinte di terra di Siena. I contorni, come segnati a penna, appaion neri, un po' duri.

Nel tergo un cartello a stampa reca: *34 Legato Oggioni.*

Giovanni Brueghel il vecchio.

Nato a Bruxelles nel 1568, morto in Anversa il 13 gennaio 1625. Fu figlio di Pietro Brueghel, notissimo pittore. Studiò ad Anversa, dove prese dimora dopo aver abitato in Italia dal 1593 al 1596.

Giovanni Brueghel il vecchio, come osserva il Wauters biografo di quella famiglia d'artisti, fu dotato di talento e di genialità e non ebbe che amici; nei documenti numerosi che lo riguardano v'è ricordo continuo dei maggiori pittori del suo tempo. Rubens, Van Balen, De Clerck, Rottenhamer, Franck furono suoi collaboratori. Ebbe due figli, otto nipoti, quattro pronipoti tutti pittori; David Teniers, Jerome van Keffel, G. B. Borrekens furon suoi generi. Fu di un'attività prodigiosa: a Madrid si conservano 52 quadri suoi, a Monaco 41, a Dresda 33, a Milano 29, ecc., secondo il Wauters. Spesso la minuzia dei dettagli e il colorito convenzionale nuociono ai suoi quadri, in molti dei quali è però una ricca immaginazione, e un tocco fine ed elegante benchè un po' secco.

BIBLIOGRAFIA: G. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo* ecc., Milano, 1868. — ALPH. WAUTERS *(Bull. de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, 1888). — A. J. WAUTERS, *La peinture flamande,* pagg. 320 e segg.

Un villaggio che s'estende fra le acacie lungo un canale. Una folla di contadini fra carri, cavalli, maiali, cani, polli, anitre ecc., si prepara al mercato. **655**

Firmato, in basso, a destra:

Brueghel 1607

Ad olio su rame: larg. 0,32 — alt. 0,21.

Dietro, sulla cornice di legno, si legge: *« n. 248 Autore Brughel ».*

E' un quadretto eseguito con una finezza sorprendente che prova la superiorità del vecchio Brueghel sul figlio. Meno qualche figura un po' tozza, dalla testa insaccata, tutto v'è corretto, elegante, luminoso: le frasche son nitidamente eseguite, con cura amorosa, una per una, così che l'occhio paziente ne scopre tutti i movimenti e conta le foglie anche delle piante più lontane. Le figurette son vivacissime, a colori chiassosi, dalle vesti lumeggiate finemente, a mo' di miniatore.

Giovanni Brueghel juniore.

656 **Paesaggio** — Scena campestre, in vista d'una città in fondo fra gli alberi. Presso a un casolare, a sinistra, donne e fanciulli; poi alcuni carri coi cavalli, e nel mezzo, in primo piano, due uomini a cavallo che parlano con un pedone, mentre un nano mendicante si accosta loro col cappello in mano. A destra è un gruppo di cavalli e una carretta.

Ad olio su rame: larg. 0,25 — alt. 0,18.
Legato Oggioni (1855).

Giovanni Brueghel juniore.

657 **Paesaggio** — Ingresso d'una grotta, ombrata in alto da verdi alberi, nella quale è piantata una chiesa il cui altare adorno di trittico è funzionato; pellegrini e devoti ascoltano la messa. A destra un cavaliere è disceso da cavallo e s'accosta devotamente a un monaco. Ad un sasso è fermata una croce ed un' altra col castello delle campane sorge all'ingresso della gola del monte, al di là della quale si vede la valle ampia e luminosa.

Ad olio su cartoncino: larg. 0,09 — alt. 0,07.
Il paesaggio è di forma ovale. A tergo reca un disegnetto a lapis, a tocco tenuissimo, con un canale navigato.

Jan van Kessel.

Nato ad Anversa nel 1627, vi morì, secondo alcuni, verso il 1680. Palomino Velasco mette però la sua morte come avvenuta a Madrid nel 1708. Fu scolaro di Simone de Vos, ma prese per modello il Brueghel e si fece nome dipingendo uccelli, con grande finezza, e fiori e insetti. Trattò anche bene il paesaggio, il ritratto debolmente, specialmente a Madrid dove l'aveva chiamato Filippo IV.

BIBLIOGRAFIA: A. J. WAUTERS, *La peinture flamande*, pag. 345.

658 **Uccelli d'ogni razza in convegno musicale,** in parte sparsi per la boscaglia, in parte raccolti sui rami e ai piedi di un grosso albero, intenti a cantare guardando un libro di musica aperto ai piedi dell'albero.

Ad olio su rame: larg. 0,19 — alt. 0,14.
In testa alla pagina del libro musicale aperto si veggono le tre piccolissime iniziali del pittore « I. V. K. ».
Già in Galleria nel 1809.
Dipinto d'una grande finezza d'esecuzione, male attribuito, da chi non ha considerate le predette iniziali, a Giovanni Brueghel.

Tuttavia la vecchia attribuzione si spiega pei rapporti che legano Jan van Kessel col Brueghel, del quale ripete qui le frasche a rami curiosamente illuminati di luce giallognola nei contorni, foglia per foglia, a punta di pennello, amorosamente.

A. S.

659 **Paesaggio** — Marina con barche, sotto un cielo grigio; sulla riva alcuni gruppi d'uomini e a destra una torre.

Segnato chiaramente:

As - 1645

Ad olio su legno di rovere: larg. 0,25 — alt. 0,19.

Tali iniziali potrebbero esser quelle di Adriano van Stalbemt (1580-1662); paesista, la cui segnatura è appunto: A. S.

BIBLIOGRAFIA: A. J. WAUTERS, *La peinture flamande,* Paris, Quantin, p. 324.

Scuola olandese.

660 **Paesaggio** — Un fiume passa tra i colli; su quello di fronte, selvoso, con una spianata in alto, sta un casolare, dinnanzi al quale si stende un greggie; al di qua sono due figurette d'uomini. La luce è accentrata con molto effetto sopra una parte del colle e dell'acqua.

Ad olio, su legno di rovere: larg. 0,23 — alt. 0,16.

Appartiene alla scuola del Brill.

Cornelio Puelenburg.

661 **Donne al bagno**, alcune nude sulla riva di un fiume, ombrato da boschi, altre nell'acqua ed una che vi si getta a capofitto; al di là del fiume sorgon grandi ruderi d'una rocca con la porta d'ingresso e acuti mozziconi di torri; sotto passa un viandante. Il cielo è sparso di nuvolette leggiere.

Ad olio su rame: larg. 0,23 — alt. 0,19.

A tergo, sul rame, è scritto a penna: *« Corneille Polembourg »*. Dono del Viceré, secondo il Gironi.

Già in Galleria nel 1809.

La pittura è assai più notevole nel paese che nelle figure femminili piuttosto grossolane di forme. Forse il pittore volle riprodurre la scena delle ninfe scherzanti nell'acqua nelle spiagge d'Alcina e d'Armida:

« . . . or si spruzzano il volto, or fanno a gara
Chi prima a un segno destinato arrive:
Si tuffano talora, e 'l capo e 'l dorso
Scoprono al fin dopo il celato corso ».

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit.

Scuola fiamminga — Attribuito a **Paolo Brill.**

662 **Paesaggio** — Ingresso d'un villaggio con ruderi d'una rocca presso un fiume e fra gli alberi.

Ad olio su rame: larg, 0,18 — alt. 0,14.

A tergo due cartellini:

a) N. 73. *Autore Paolo Brill.*

b) N. 82. *Autore Paolo Brill. Proveniente dall'Intendenza generale dei Beni della Corona.*

Deriva dal Convento di S. Giorgio Maggiore di Venezia, 1808.

Non ha la finezza del Brill, benchè ne ripeta i contorni un po' tormentati nelle masse verdi come al n. 642.

BIBLIOGRAFIA: V. MALAMANI, *Memorie del conte Cicognara.* Elenco dell'Edwards.

Giovanni Miel.

Nato verso il 1599, secondo il Fetis e il Wauters, ad Anversa, fu pittore del duca di Savoia Carlo Emanuele a Torino, dove morì nel 1664. I suoi quadretti « di genere », nei quali le piccole scene rivelano un' acuta osservazione dei costumi popolari, si conservano, numerosi, nelle collezioni del Louvre, dell'Eremitaggio, al Prado, agli Uffizi, a Torino e altrove.

BIBLIOGRAFIA: F. FETIS, *Les peintres belges à l'étranger*, pag. 315. — A. J. WAUTERS, *La peinture flamande*, pag. 364.

663 **I cacciatori** — Presso un' osteria campestre ha fatto sosta una compagnia di cacciatori, di cui fanno parte un uomo seduto a sinistra con un fucile, un altro a destra appoggiato ad una botte su cui sta una lepre uccisa e, in mezzo, seduta a terra, una giovane signora vestita da uomo, con gli stivaloni gialli, il corpetto nero, i capelli d'un biondo scuro diffusi per le spalle; essa tiene con la sinistra al suolo il largo cappello piumato e con l'altra accarezza un cane. Vi si veggono inoltre un altro cane seduto a terra, due cavalli (uno roano e l'altro bianco), l'oste, il suo garzone e in fondo una valle e un fiume traversato da un ponte.

Ovale ad olio su legno di noce: larg. 0,46 — alt. 0,31.

Legato Oggioni (1855).

Scena campestre — Presso una rupe incavata a grotta stanno diversi pastori e una mandra, con buoi, capre, un asino e un cane; a sinistra siede un pastore con la piva del sacco sul braccio, e conversa con una donna che fila; a destra due giovani giocano alla morra ed un terzo assiste. Nel fondo una valle. **664**

Ovale ad olio su legno di noce: larg. 0,46 — alt. 0,31.
Legato Oggioni (1855).

Abramo Goyvaerts.

Nato in Anversa nel 1589, era decano della Corporazione di S. Luca, in patria, negli anni 1623-24. Seguace del Brueghel e per molto tempo confuso con altri molti imitatori di quel pittore, fu riconosciuto in seguito alle scoperte de' suoi quadri segnati e datati dal 1612 al 1624 a la Haye, a Bordeaux, a Brunswick, a Milano; all'elenco di quelli ricordati dal Wauters possiam aggiungere questo di Brera del 1615. Il Riegel glie ne attribuisce altri, altrove. Morì nel 1626. Il suo tocco è più largo e più semplice di quello del Brueghel, la frasca più vigorosa, le distanze meglio decise.

Bibliografia: H. Riegel, *Beitrage zur niedel. Kunstgeschichte,* II, pag. 95. — A. J. Wauters, *La peinture flamande.* — T. Frimmel, *Kleine Galerie Studen,* Leipzig, 1897, pag. 27. — F. Fetis, *Les peintres belges à l'étranger,* p. 315.

Un bosco, denso, attraversato da un canale e da un ruscello, animato d'animali e d'uomini, alletato di fiori; a sinistra alcuni uomini attendono a far legna e a caricarla sopra un asinello; è con loro un bambino; più innanzi sta un vecchio con tunica turchina, manto rosso e turbante bianco. Presso di lui è una catasta di legna con una fiaccola gettatavi sopra. In questo gruppo taluni vedono il sacrificio d'Abramo. **665**

Ad olio su tavola di rovere: larg. 0,79 — alt. 0,53.
Segnato:

A GOVAERTS
1615

Legato del marchese Massimiliano Stampa Soncino (1876).
Buon lavoro, freschissimo di toni, fino d'esecuzione, ma anche d'insieme robusto. Dietro, sul legno, sono le iniziali M. C. e i numeri 15 e 93 allusivi certo a un vecchio possesso.

Scuola fiamminga del secolo XVII.

Paese montuoso con chiese qua e là fra le piante e varie figure, fra le quali, sul davanti, il Redentore che ridona la vista a un cieco. **666**

Tavola di rovere: larg. 0,82 — alt. 0,59.
Venduto dal barone di Arnstein e passato a Brera il 17 gennaio 1831 col nome del Brill.

Paolo Brill.

667 **Paesaggio** — Un ruscello scende e spumeggia a sinistra, fra scogli ed alberi, e si divide in molte cascatelle; sulla sua riva stanno tranquillamente due uccelli e un cervo, mentre da destra s'accosta un cacciatore col cane; dietro gli alberi, si stende una larga valle con praterie e declivi pascolati, e case e monti lontanissimi.

Ad olio su tela: larg. 0,62 — alt. 0,41.

Pietro Moulier (detto il Tempesta).

668 **Lavandaie** in atto di risciacquare il bucato, in una valle difesa da un lato da un monte sassoso a picco.

Tela: larg. 0,84 — alt. 0,59.

Venduto da Carlo Fr. Longhi nel 1839. Appartenne all'incisore Giuseppe Longhi, morto otto anni prima, insieme a diversi altri ceduti a Brera e ricordati qui volta per volta.

Nicola Knupfer.

Il Knupfer nacque a Lipsia nel 1603 e morì — sembra — a Utrecht, nel 1660. Appartenne alla società dei pittori e, ad Utrecht, che fu la sua ultima residenza, seguì la maniera di Abramo Bloemaert.

BIBLIOGRAFIA: C. KRAMM, *De levens en werken der hollandschen vlaamschen Kunstschilders,* Amsterdam, 1857-1864. — C. DE BIE *(Het gulden Cabinet,* p. 116).

669 **La parabola del ricco Epulone** — Questi siede a tavola, in alto, in un loggiato coperto di tende e di baldacchino rosso; presso di lui stanno una donna e due servi. In basso, intorno al povero Lazzaro, giacente a terra ignudo, si veggono cani che si mordono e ringhiano e gli leccano il piede sinistro piagato; un nano dinnanzi a lui sta in atto di chi dice che non si ha nulla a dargli. In fondo una villa, un parco e una fontana con su la statua di Cupido.

Ad olio su tavola di noce: larg. 0,45 — alt. 0,27.

Dietro è scritto a penna: « Mieris », ma con attribuzione errata.

Legato Oggioni (1855).

Giovanni Winantz (Copia).

670 **Paesaggio** — Una strada ai piedi di un colle boscoso percorsa da contadini e da un gruppo di buoi.

Tavola di rovere: larg. 0,36 — alt. 0,28.

Venduto da Carlo Franc. Longhi nel 1839 come opera di Dietrick.

Paolo e Matteo Brill.

Matteo nacque in Anversa nel 1547 e morì nel 1584.

Eremo con cenobita genuflesso dinnanzi alla immagine della Madonna che sorregge il Bambino fra le braccia; nel fondo son alcune capanne con cenobiti. Il luogo è illuminato da luce lunare che si stende coi riflessi metallici su alcuni gruppi di piante in contrasto con le grandi masse d'ombra. **671**

Tavola di rame: larg. 0,38 — alt. 0,25.
Legato Oggioni (1855).

Scuola d'Anversa del secolo XVI.

S. Luca, in ampio manto rosso, seduto, è in atto di ritrarre la Vergine che sorregge il Bambino sulle ginocchia e tiene un gran libro aperto con la destra: dietro il gruppo divino due angioli reggono un drappo giallognolo. **672**

Tela: larg. 0,44 — alt. 0,89.
Legato del card. Monti all'Arcivescovado nel 1895.

Il dipinto è assai guasto, da tempo, per l'acqua e l'umidità. E' tuttavia prezioso perchè è copia libera dell'originale perduto di Quentin Matsys che si trovava nella Confraternita di S. Luca ad Anversa e che si vede riprodotto in una stampa di Wierix (Alvin, *Catal. des Wierix*, n. 484). Sul muro si vede l'emblema della Confraternita.

Scuola fiamminga del secolo XVII.

Gruppo di selvaggina morta. **673**
Tela: larg. 0,87 — alt. 0,60.

Gruppo di polli, anitre, colombi e un grappolo d'uva. **674**
Tela: larg. 0,59 — alt. 0,66.

Gruppo di selvaggina morta. **675**
Tela: larg. 0,68 — alt. 0,64.

Gruppo di selvaggina morta. **676**
Tela: larg. 0,61 — alt. 0,64.

Pietro Moulier detto il Tempesta.

Vallata con un gruppo di pastori fra gli alberi che si elevano ombrosi da un lato. **677**

Tela: larg. 0,84 — alt. 0,58.
Venduto da Carlo Fr. Longhi nel 1839.

SALA XXXI

Scuole straniere

Rembrandt (Harmensz) van Ryn.

Nacque il 15 luglio 1606 a Leida. Fu scolaro di Jacob van Schwanenburg di Leida, poi di Pieter Lastman di Amsterdam: in quest'ultima città si stabilì nel 1631 ed ivi son tuttora le sue opere più celebri, nelle quali riprodusse, con una oggettività particolare, i personaggi più notevoli del luogo, figure di dame e di cavalieri, uomini d'arme e dottori, mercanti e gentiluomini, riproducendo di ciascuno i caratteri peculiari con una felicità d'osservazione non mai raggiunta. Anche in Italia diversi suoi ritratti ne rappresentan l'arte dal colorito smagliante e dall'acuta osservazione. Morì l'8 ottobre 1669 ad Amsterdam.

BIBLIOGRAFIA: W. BURGER, *Les Musées de Hollande*, Paris, 1856-60. — CROWE ET CAVALCASELLE, *Les Anciens peintres flamands*, Bruxelles, 1862-63. — MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande*, Paris, 1866-78. — C. VOEMAR, *Rembrandt, sa vie et ses oeuvres*, La Haye, 1877. — ROOSES, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Anvers, 1879. — H. HAWART, *L'Art et les artistes hollandais*, Paris, 1879-81. — W. BODE, *Studien zur Geschichte der hollandischen Malerei*, Braunschweig, 1883. — E. MICHEL, *Rembrandt, sa vie et son oeuvre*, Paris, Hachette, 1892. — G. NEUMANN, *Rembrandt*, Berlin-Stuttgart, Speman, 1902. — G. GEFFROY, *La Hollande (Les musées d'Europe)*, Paris, Hilsson. — K. WOERMANN, *Katalog der Kon. Gemaldegalerie zu Dresden*, 1905, n. 1562.

614 **Ritratto,** in mezza figura, quasi di fronte, di una giovane — che si vuole la sorella del pittore — dal viso rotondo, le guancie piene, dai capelli biondo rossicci, gli occhi vivaci, il colorito caldissimo, vestita di ricco corpetto nero a ricami d'oro: un ampio velo puntato dietro la nuca le scende allargandosi dietro le spalle come usavan portare le vedove. Sul fondo scuro si legge, in nero, a destra di chi osserva:

RHL · VAN · RYN

1632

Tavola di mogano ovale, solcata da sottilissima fenditura: larg. 0,49 — alt. 0,59.

Pervenne nel 1813 dal Museo imperiale di Parigi per cambio.

Sin dal 3 settembre 1812, d'ordine superiore, si erano spediti a Parigi pel Museo Imperiale questi cinque quadri: la *Madonna della Famiglia Casio* del Boltraffio, proveniente dalla Misericordia di Bologna; una *Sacra Famiglia* di Marco d'Oggiono; due tavole coi *Ss. Bernardino da Siena e Lodovico vescovo di Tolosa, Bonaventura e Antonio da Padova* del Moretto (laterali del polittico derivato da S. Bernardino di Gardone dopo la soppressione del 1803, del quale tre pezzi rimangono a Brera) e la *Predica di S. Stefano* del Carpaccio. Abbiamo già visto come quest'ultimo dipinto si trovasse in Brera da tre anni appena e quello del Boltraffio da due. Ad ogni modo, come osserva C. Ricci, pur riconoscendo il pregio dei quadri ceduti e pur lamentando che si scompagnasse il polittico di Gardone allontanandone due parti, dobbiamo riconoscere che i quadri scelti da Monsieur de Non e mandati in cambio da Parigi a Brera, dove entrarono il 9 gennaio 1813, costituiscono un valore infinitamente maggiore. Essi sono questo prodigioso ritratto della *Sorella di Rembrandt* dipinto da lui, il *Cenacolo* di Pier Paolo Rubens già nella chiesa di S. Romano a Malines (679), il *Sacrificio di Abramo* del Jordaens (699), la *Madonna del S. Antonio* di Antonio Van Dyck (701) e il *ritratto di Amelia de' Solms principessa d'Orange* pure del Van Dyck (700).

E' dunque questa un'opera della giovinezza del pittore, ma abile, smagliante di vivacità e di caldo colorito, sicura di toni e precisamente dello stesso anno della celebre *Lezione d'anatomia.* Il dott. Bode ritiene che questo ritratto raffiguri la sorella del pittore (V. W. Bode, *Studien zur Geschichte der holl. Malerei*, Braunschweig, 1883, pagg. 421 e 609). Certo è che ricorda altre figure — non esclusa quella di Saskia, prima moglie del pittore — ugualmente grasse, floride, non molto espressive, fra cui quella della Galleria Morelli in Bergamo, datata 1635, men fluida e larga di questa di Brera, e l'altra della Galleria di Dresda al n. 1562.

Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 99. — Fotoincisioni dell'Ist. It. d'Arti Grafiche di Bergamo. Fot. Alinari 14576, Anderson 11079, Braun 26565, Brogi 7024, Montabone, Rotografica ecc.

Scuola olandese del secolo XVII.

Testa di toro. **678**

Tela: larg. 0,78 — alt. 1,06.
Legato del sig. Annibale Costa.

Pietro Paolo Rubens.

Nacque a Siegen in Westfalia il 28 giugno del 1577; nel 1588 abitava Anversa e vi stette come paggio al servizio di Margherita di Ligne vedova del conte Filippo Lalaing. Ma, assecondando la propria natura, entrò nello studio di Adam van Noort e, poscia, in quello di Otto van Veen (o Vaenius) che gli inculcò, per dirla con F. von Ravensburg, insieme all'arte di ben modellare, anche il gusto delle antichità e dell'erudizione. Il 19 maggio 1600 partì per l'Italia e a Venezia studiò le opere di Tiziano e di Paolo Veronese. A Mantova stette quasi nove anni alla corte del duca Vincenzo I Gonzaga che lo inviò anche, incaricandolo di missioni ufficiali, a Filippo II; e alla corte di Spagna ritrasse personaggi e copiò pitture di

Tiziano. Nel 1608 era a Roma per lavorarvi quando la malattia della madre lo richiamò ad Anversa, dove sposò Isabella Brant. Là produsse le opere sue più famose: nel 1620-25 accettò l'incarico di decorare la grande galleria del Luxemburgo. Fu negoziatore di trattati di pace fra la Spagna e l'Inghilterra e d'altri affari diplomatici. Nel 1630 sposò la seconda moglie Elena Fourment, la viva incarnazione del suo tipo femminile ch'egli riprodusse sotto varii aspetti. Fu geniale e colto: le sue lettere, pubblicate dal Gachet, ci provano ch'egli sapeva valersi della penna come del pennello. Per le tappezzerie di Bruxelles preparava cartoni, per le opere edite dal Plantin apprestava le illustrazioni, per le feste ideava archi di trionfo, sempre attivo, multiforme, originale, fino alla morte che lo colse il 30 maggio 1640 ad Anversa. Dell'arte italiana egli risentì non poco: ma, al suo ritorno in Anversa, si formò una maniera sua propria, originale, smagliante, vigorosa, assimilando il meglio dei maestri precedenti e fondendolo con l'osservazione del vero: la forza drammatica, la foga, la vivacità del colorito sono i suoi peculiari caratteri.

BIBLIOGRAFIA: G. B. BAGLIONE, in *Vite dei pittori* ecc., Roma, 1642. — R. DE PILES, *La vie de Rubens*, 1681. — J. F. MICHEL, *Histoire de la vie de P. P. Rubens*, Bruxelles, 1771. — A. VAN HASSELT, *Histoire de P. P. Rubens*, Bruxelles, 1840. — R. C. BAKLUIZEN, *Les Rubens à Siegen*, La Haye, 1861. — ALF. MICHIELS, *Rubens et l'école d'Anvers*, Paris, 1877. — P. MANTZ, *Rubens* (in *Gazette des Beaux Arts*, 1881-83). — A. WAUTERS, *Etude sur Rubens*, 1877. — VAN REIFFENBERG, *Nouvelles recherches sur P. P. Rubens (Memoires of the Brussels Accademy*, vol. X, 1885). — M. ROOSES, *Rubens, sa vie et ses oeuvres*, 1893. — R. A. M. STEVENSON, *P. P. Rubens, Portfolio Monograph*, 1898. — E. MICHEL, *Rubens: his Life, his Work, and his Time*, 1899. — J. BURCKHARDT, *Erinnerungen aus Rubens*, Basel, 1899, e gli scritti di ARMAND BASCHET, di M. GACHARD, di E. GACHET, di FROMENTIN ecc., su alcuni periodi della vita di Rubens ecc. — EMILIE MICHEL, *Rubens, sa vie, son oeuvre et son temps*, Paris, Hachette, 1900. — HOPE REA, *Per Paul Rubens*, London, Bell, 1905.

679 **L'ultima cena** — Entro un tempio illuminato principalmente da una candela posta sulla tavola, son seduti a mensa gli Apostoli, i quali, in attitudini varie e vivacissime, circondano il Redentore, vestito di ampio manto rosso, che, in atto ispirato, sta spezzando loro il pane. Sul davanti, seduto quasi di contro a Gesù, è Giuda che si volge verso lo spettatore, l'occhio torvo, vivace, in cui brilla il pensiero del tradimento e la cupidigia del denaro. Sotto la tavola è accovacciato un grosso cane.

Tavola di castagno: larg. 2,50 — alt. 3,04.

L'opera appartiene al periodo dal 1615 al 1620 circa e si trovava in San Rombaud a Malines donde passò al Museo del Louvre, che la cedette a Brera nel 1813 per cambio insieme al ritratto femminile di Rembrandt, ai due dipinti di Van Dyck e a uno di Jordaens, e ne ebbe invece la celebre *Madonna dei Casio* di Boltraffio, due tavole del Moretto e la *Predicazione di S. Stefano* di Carpaccio.

Questa composizione di Rubens è eseguita con eccezionale franchezza e grandiosità, con evidente rapidità, così che certi accessori son abbozzati con foga e scienza; si notino i forti contrasti fra le luci pallide e fredde che si sprigionan dall'alto e quella calda della candela che illumina il gruppo nel centro.

BIBLIOGRAFIA: BURCKHARDT, *Erinnerungen aus Rubens*, Basel, 1899. — E. MICHEL, *Rubens* ecc., 1900, pag. 443 e segg. — H. REA, *P. P. Rubens*, pag. 133.
ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 101. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14580, Anderson 11080, 11449, Brogi 7022, 14512.

679. P. P. RUBENS: Il Cenacolo.

701. A. VAN DYCK: La Madonna col Bambino e S. Antonio da Padova.

Giovanni Fyt.

Nacque ad Anversa il 15 marzo 1611 e studiò sotto Frans Snyders. Viaggiò in Italia e in Germania: lavorò sopratutto ad Anversa, dove morì l'11 settembre 1661. E' un pittore originale, meno decorativo di Snyders, ma più audace di tocco e più francamente realista. Perfetto di disegno, luminoso di toni, finissimo di colorito, occupa uno dei migliori posti nella pittura olandese del suo tempo co' suoi superbi *combattimenti d'animali, caccie, nature morte.*

Selvaggina morta e due gatti in atto di farne preda. **680**

Tela: larg. 1,45 — alt. 1,00.
In Brera nel 1806.

Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 28. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Selvaggina morta, dopo una caccia, ai piedi di un dirupo, mentre un gatto scende dall'alto e stende, in atto rapace, una zampa verso la preda. **681**

Tela: larg. 1,45 — alt. 1,06.
In Brera nel 1806.

Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 29. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Francesco Snyders (?).

Nacque ad Anversa l'11 novembre 1579 e fu scolaro di P. Brueghel e di H. van Balen; di Rubens fu amico e collaboratore. Si dedicò alla pittura di animali e risentì anche l'influenza di Rubens, col quale collaborò. Amico e apprezzato dagli artisti, fu ritratto da Van Dyck che ne ritrasse pure la moglie, sorella dei due de Vos, essi pure pittori d'animali. Morì il 19 agosto 1657. Valentissimo decoratore, creò soggetti in cui gli animali hanno la parte prevalente, pieni di movimento, vigorosi di colorito.

Caccia al cervo — Un cervo fugge, col cerbiatto, in un'ampia valle, seguito da una muta di cani, uno dei quali è riuscito ad addentargli una zampa. **682**

Tela: larg. 2,95 — alt. 1,98.
L'esecuzione e i toni freddi e poco significanti specialmente nel paeseggio fanno dubitare che possa trattarsi di una vecchia copia.

Iconografia: Fot. Brogi 2708.

Scuola fiamminga del secolo XVII.

Ritratto, quasi di fronte, di gentiluomo adulto, con barba, ornato di una decorazione sul petto. **683**

Tela: larg. 0,47 — alt. 0,55.
Legato Oggioni (1855).

Scuola olandese del secolo XVII.

Ritratto d'uomo, il solo busto, quasi di fronte, adulto, coi capelli, la barba e i baffi neri: l'ampio colletto gli ricade sulle spalle. **684**

Tavola di rovere: larg. 0,44 — alt. 0,51.
Venduto da Luigi de Sivry nel 1828 come opera di Fr. Hals.

685 **Ritratto** di gentiluomo, la sola testa, col pizzo e i baffi castagni, i capelli neri e un ampio colletto a pizzi, dall'aspetto sereno e lieto, che si volge, di tre quarti, verso lo spettatore fissando vivamente.
Tela: larg. 0,37 — alt. 0,47.
Legato Oggioni (1855).

Rosa da Tivoli (Filippo Pietro Roos).

Nacque nel 1651 — o nel 1655 — a Francoforte sul Meno e studiò da prima sotto il padre Giovanni Enrico Roos. In Italia risentì l'influsso della scuola bolognese: stette molto a Roma e principalmente a Tivoli, donde gli venne il soprannome. Morì a Tivoli stessa nel 1705.

686 **Una mucca e varie pecore** al fiume.
Tela: larg. 1,98 — alt. 1,45.
Legato del marchese Luigi Crivelli 1901.

728 **Gruppo di pecore.**
Tela: larg. 0,75 — alt. 0,57.
Dono del sig. Casimiro Sipriot nel 1904.

729 **Due capre e un cane.**
Tela: larg. 0,75 — alt. 0,57.
Dono del sig. Casimiro Sipriot nel 1904.

Pietro Subleyras.

Nacque a Urzis in Linguadoca nel 1699. Fu scolaro di Antonio Rivaltz in Tolosa. Morì a Roma il 28 maggio 1749.

687 **Il Crocefisso:** a' suoi piedi la Maddalena congiunge le mani dolente; S. Eusebio e S. Filippo Neri stanno dinnanzi alla croce in adorazione. Fondo di paese e di ampio cielo buio, minaccioso, grandiosamente concepito. Secondo altri i santi sono il B. Lupo da Olmeto e S. Andrea Avellino.
Segnato:

Petrus Subleyras Pinxit Romæ 1744

Tela centinata: larg. 2,32 — alt. 4,08.
Dalla chiesa dei SS. Cosma e Damiano alla Scala in Milano nel 1799.

E' opera grandiosa, morbida di modellato, ma manierata, secondo i gusti del tempo, e di effetto volutamente plastico.

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 10. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Anderson 11088, Brogi 2707.

S. Girolamo, in mezza figura, coperto in parte da un manto rosso male appoggiato alla spalla, in atto di volgersi alla voce divina mentre sta scrivendo sul libro collocato su un sasso. **688**

Tela: larg. 1,14 — alt. 1,52.

Legato Oggioni (1855).

Di colorito giallo, dorato, di fattura elegante, più vicino alla scuola francese che alla italiana, debole.

S. Girolamo, a pena coperto di un manto bianco che gli avvolge il corpo, interrompe la lettura per volgersi di repente al suono improvviso degli angioli in alto. **689**

Segnato:

Petrus Subleyras Gãllus
Fecit Romæ 1739

Tela: larg. 2,32 — alt. 4,08.

Dalla chiesa dei SS. Cosma e Damiano alla Scala in Milano nel 1799; passata dalle sale delle statue in Galleria il 10 luglio 1809.

E' pittura di notevole effetto, ma di colorito fiacco.

Scuola fiamminga del secolo XVII.

Ritratto, a solo busto, di signora anziana, voltata di tre quarti, l'ochio fisso, il viso atteggiato a un sorriso quasi sarcastico, riccamente acconciata con ampio colletto a piegoline e cuffia di merletti. **690**

Tavola di rovere: larg. 0,49 — alt. 0,61.

Antonio van Dyck (Maniera).

Ritratto d'uomo, di terza, i capelli e la barba a punta color castagno; è piuttosto un abbozzo che un ritratto condotto a termine. **691**

Tela: larg. 0,34 — alt. 0,43.

Ritratto detto di Ant. van Opstal pittore di Bruxelles e già assegnato a Van Dyck. Dono di Giuseppe Bossi nel 1805.

ICONOGRAFIA: Fot. Brogi 2816.

Michele Giovanni Mierevelt più tardi van Miereveldt.

Nacque a Delft il 1° maggio 1567. Intorno al 1582 era scolaro di A. van Montfoort in Utrecht. Lavorò a Delft e a Haag. Trasportò il suo domicilio in Haag nel 1625; ma dopo ritornò in Delft, dove impiantò una grande scuola. Morì a Delft il 27 maggio 1641.

692 **Ritratto del duca di Buckingham,** di tre quarti, dal colorito un po' povero, gli occhi grigi, i capelli abbondanti a zazzera castagni, il pizzo e i baffi biondi. E' vestito con grande ricercatezza: un' ampia collana di perle a più giri gli avvolge il collo ornato di colletto a ricchissimi pizzi.

Tavola di rovere: larg. 0,51 — alt. 0,67.

Di questo personaggio, ministro e amico di Carlo I, si conserva un altro ritratto ad Hampton Court dovuto al Mierevelt e un terzo nella National Portrait Gallery a Londra.

Ceduto a Brera nel 1832 da Filippo Benucci nel disgraziato cambio che allora fu fatto e di cui s'è parlato più volte precedentemente (V. n. 617). Allora questo ritratto era creduto, da alcuni, di Van Dyck e supposto il ritratto di Carlo I re d'Inghilterra.

Il dipinto sembra aver sofferto per esser stato troppo lavato.

Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 173. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Scuola fiamminga del secolo XVII.

693 **Vallata** con gruppi d'alberi folti nel davanti e un castello nel fondo, percorsa da molti viandanti.

Tela: larg. 1,83 — alt. 1,21.

Già attribuito a Roland Savery (1576-1629), il paesista che riprodusse così volontieri le vedute del Tirolo e della Svizzera tedesca.

694 **Ritratto d'uomo,** ancor giovane, voltato di tre quarti, con ampia capigliatura bruna, piccoli baffi, il viso giocondo, l'occhio vivace e sorridente. E' un ritratto di buona esecuzione e attraentissimo.

Tela: larg. 0,66 — alt. 0,86.

695 **Ritratto di giovane gentiluomo,** il solo busto, voltato di tre quarti, con baffetti e ampia zazzera bionda con colletto a merletti che ricade sulle spalle: dalle maniche aperte esce la fine camicia. E' un ritratto forte, vivace, aristocratico.

Tela: larg. 0,57 — alt. 0,73.

Giorgio Gualdorp o Gheldorp.

Nacque a Lovanio nel 1553 e morì a Colonia intorno al 1616.

696 **Busto di donna,** voltata di tre quarti, sorridente, gioconda, le mani congiunte, il capo coperto di trasparente cuffietta come un' abbadessa.

Tavola di rovere: larg. 0,57 — alt. 0,67.

Michele Giovanni Mierevelt (Maniera).

697 **Busto di donna anziana,** di terza, vestita di nero, con ampia lattuga piegolinata; tiene una borsa nella mano sinistra.

Tavola di rovere: larg. 0,55 — alt. 0,73.
Qualche studioso l'attribuì a Th. de Keyser.
Venduto da Luigi de Sivry nel 1818 come opera di Ferdinando Bol.

Attribuito ad Abram Raguineau.

Fiorì sulla metà del XVII secolo. (Non ricordato dai biografi).

698 **Ritratto,** a mezza figura, di gentiluomo, quasi di fronte, vivace, di molto carattere, un po' duro nell'esecuzione.

Tavola di rovere: larg. 0,59 — alt. 0,62.

Giacomo Jordaens.

Nacque ad Anversa il 19 maggio del 1593. Fu scolaro e genero di Adamo van Noort, maestro di P. P. Rubens. Non è vero quindi che egli sia stato scolaro di Rubens come si credeva. Lavorò in Anversa: sposò la figlia di Van Noort nel 1616, che divenne la sua modella preferita per le sue scene di famiglia, di concerti, di festini. Nel 1652 la principessa d'Orange, Amelia de Solms, lo chiamò a La Haye per concorrere alla decorazione della celebre *Maison du Bois*, dove lasciò le sue più grandi opere. Lavorò anche per le fabbriche di tappezzerie di Bruxelles. Morì il 18 ottobre 1678. L'opera sua — varia e considerevolissima anche pel gran numero dei prodotti — si raccomanda per la fantasia, per la foga, per la potenza del naturalismo delle forme; le sue figure sono spesso ritratti squisiti ed esuberanti di vita.

Bibliografia: F. J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool,* Anvers, 1878-83 e *L'Art,* 1881-1883. — A. J. Wauters, *La peinture flamande,* Paris, Quantin.

699 **Il sacrificio d'Abramo.**

E' un' opera vivace, luminosa, di effetto.

Tela: larg. 1,55 — alt. 2,42.

Dal Museo del Louvre, insieme ad altre opere, fu data a Brera in cambio nel 1813 (v. n. 676).

Iconografia: C. Ricci, op. cit., pag. 145. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche.

Antonio van Dyck.

Nacque ad Anversa nel 1599. Intorno al 1610 suo padre lo mise nello studio di Enrico van Balen, finchè Rubens lo ebbe collaboratore verso il 1620 fino a considerarlo poi come « il suo miglior scolaro ». In quell'anno stesso si recò a Londra, invitatovi dal re Giacomo I, che gli fissò una pensione annua di 100 lire sterline; ma poco dopo ne ripartiva. L'Italia lo attrasse e gli aprì nuovi orizzonti artistici. A Genova eseguì meravigliosi ritratti che gli dieder fama universale e onori; nel 1622 a Roma studiò sui capolavori dei grandi maestri del secolo precedente; fu a Firenze, a Bologna, a Mantova. A Venezia il colorito di Tiziano gl'impresse nuovo fuoco vivificatore e quei toni fusi e insensibilmente degradanti e quelle meravigliose trasparenze di fondi nei quali le ombre son così penetrate d'aria. Maria de' Medici, più tardi, potè vedere nello studio di Van Dyck tutto un gabinetto adorno di opere di Tiziano e copie da lui. Andò a Genova, a Palermo — donde ritornò con l'amico Giovanni Brueghel il giovine — e di nuovo a Genova, dove ritrasse i più nobili personaggi delle principali famiglie. Nel 1623 era a Roma. Intorno al 1627 ritornò in patria, dove eseguì molti quadri di soggetto religioso, quando il ritorno alla fede ortodossa fu vivamente appoggiato dal governo dell'Infante Isabella. Le fabbricerie e le *Gilde* richiedevano di continuo l'opera sua anzichè di Rubens, pur più ricco di fantasia e di potenza drammatica che il suo scolaro a sua volta più delicato e profondamente cristiano. Ritrasse allora anche moltissimi personaggi, fra i quali numerosi artisti, e i suoi ritratti furon incisi in parte da lui stesso e pubblicati da Martino Van den Enden. Nel 1632 ritornò in Inghilterra, e qui incominciò il suo periodo glorioso e attivissimo di lavoro richiestogli dalla Corte: in soli quattro mesi arrivò a eseguire ben dieci ritratti! Il re a più riprese, i famigliari di Corte, i personaggi più insigni, cavalieri, dame, bambini (questi ultimi egli ritrasse con delicatezza squisita) posarono dinnanzi all'artista dalla fecondità prodigiosa. Nel settembre del 1640 era in Francia; nel novembre del 1641 era di ritorno a Londra, dove, al colmo degli onori, morì, vuolsi per eccesso di lavoro e di piaceri, il 7 dicembre 1641. Negli ultimi tempi l'arte sua divenne più fine, più sensibile: nelle belle *ladies* da lui ritratte allora è qualcosa di triste, le carni hanno del malaticcio, il vigore del modellato scema e si corrompe come si corrompeva la forza animatrice del maestro. Tuttavia fu più grande di Rubens nella delicatezza dei tratti, nella nobiltà dell'espressione, nella rappresentazione del carattere, nell'eleganza del riprodurre vesti e particolari.

BIBLIOGRAFIA: W. H. CARPANTER, *Mémoires et documents inédits sur Antoine van Dyck*, trad. L. Hymans, Anvers, 1845. — P. GENARD, *Les grandes familles artistiques d'Anvers (Revue d'histoire et d'archéologie*, 1859, I, pag. 104). — J. GUIFFREY, *Antoine van Dyck, sa vie et son oeuvre*, Paris, Quantin, 1862. — FR. VIBIRAL, *L'iconographie de van Dyck*, Leipzig, 1877. — A. MICHILS, *Van Dyck et ses élèves*, Paris, 1881. — A. J. WAUTERS, *La peinture flamande*, Paris, Quantin, cap. XVIII. — M. MENOTTI, *Van Dyck a Genova* (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1897). — MAX ROOSES, *I capolavori di Antonio Van Dijck*, ed. it. di C. RICCI, Milano, Hoepli; 1901, 50 ripr. in fotoincisione.

700 **Ritratto di Amelia di Solms**, principessa d'Orange. La giovane dama, dagli abbondanti capelli biondi, la fisionomia aristocratica, la bocca piccola, gli occhi vivaci, scollata, le carni calde, ritta in piedi, a due terzi della figura, si volge, per tre quarti, verso il riguardante, vestita di seta nera con ampia lattuga in merletto che le incornicia il collo e le ricade dietro le spalle: dai polsi delle maniche a sbuffi escono i fini merletti bianchi dai quali si profilano le mani delicate, grassoccie, dalle dita affusolate; un'ampia collana di perle le cade sul petto sul quale è la ricca croce, ornata di diamanti, puntata. La mano destra alla cintola tocca, sfiorandola, la collana di perle bianche che le scende dalle spalle

700. A. van Dyck: Ritratto di Amelia di Solms principessa d'Orange.

sul petto; la sinistra pende stesa mollemente lungo la persona. Un ampio panneggio giallo mette una nota vivace nel fondo scuro, un po' pesante.

Tela: larg. 1,07 — alt. 1,40.

Dal Museo del Louvre per cambio nel 1813 (v. al n. 614).

La principessa Amalia, nata il 31 agosto 1602 e morta l'8 settembre 1675, moglie al principe Federico Enrico d'Orange, governatore ereditario degli Stati Uniti dei Paesi Bassi (che morì il 14 maggio 1647), era figlia del conte Gian Alberto de Solms governatore generale del Palatinato e ministro dell'elettore Federico IV che sotto il nome di Federico V fu re di Boemia. Dopo la morte del marito nel 1647 e quella del figlio Guglielmo II nel 1650 essa fu reggente dei Paesi Bassi fino al 1668 durante la minoranza del figlio, che salì più tardi al trono d'Inghilterra sotto il nome di Guglielmo III. Essa ebbe anche quattro figlie: Luigia Enrichetta che sposò il grande Elettore di Brandeburgo e divenne madre del futuro primo re di Prussia, Enrichetta Emilia che sposò il principe Federico Guglielmo di Nassau, Enrichetta Caterina che andò moglie al principe d'Anhalt-Dessau e il figlio della quale fu il celebre principe Leopoldo maresciallo di Federico il Grande, Albertina Agnese che sposò il conte Palatino Luigi Enrico di Simmern. La principessa Amalia, reggente saggia ed energica protettrice delle belle arti, amò farsi ritrarre dai maggiori artisti del suo tempo, come provano i suoi ritratti del Museo di Madrid, del castello di Wörlitz presso Dessau, questo di Brera, tutti di mano di Van Dyck e quello del nuovo Museo Federico III a Berlino dipinto da Honds Horst (Honsherst).

Non può esser quindi indizio di vedovanza — come voleva Mario Menotti — il piccolo nastro nero dal quale pende la croce di diamanti del ritratto braidense, se il marito della principessa d'Orange morì sei anni dopo di Van Dyck; nè questo ritratto può di conseguenza appartenere agli ultimi anni dell'attività dell'artista, perchè la dama vi è raffigurata intorno alla trentina. La somiglianza notevole dell'atteggiamento e della fattura col ritratto di Genovieffa d'Urfé duchessa di Croy — presso il marchese di Lothiau (Newbattle Abbaye) — eseguito, secondo il Rooses, fra il 1627 e il 1632, lascerebbe credere che a quel periodo circa si possa assegnare anche questo bellissimo ritratto di Brera, nel quale non vediamo la vigoria di altre opere precedenti del maestro, ma tuttavia molto sentimento, molta delicatezza e una certa vivacità di toni, benchè il Menotti vi lamenti non del tutto giustamente « la mancanza di rilievo, di vigore che ci avvertono che il pennello dell'artista è stanco » e vi noti che « i piani anteriori non si elevano abbastanza sopra quelli di sfondo, il valore della lontananza in parte manca; è un lavoro soave, ma alquanto debole ».

BIBLIOGRAFIA: J. GUIFFREY, *Antoine van Dyck, sa vie et son oeuvre*, Paris, 1882. — M. MENOTTI, *Van Dyck a Genova* (in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1897). — MAX ROOSES, *I capolavori di Antonio van Dijck*, ed. it. di C. RICCI, Milano, Hoepli, 1901.

ICONOGRAFIA: C. RICCI, op. cit., pag. 105. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14513, 14513 A, Anderson 11200, 12201, Braun 26563, Brogi 2590, 11691.

701 **La Vergine**, in veste rossiccia e manto azzurro, sorregge il **Bambino nudo,** che si curva ad accarezzare **Sant'Antonio da Padova** che, compunto di sentimento religioso, le braccia congiunte in adorazione, si inginocchia dinnanzi al gruppo divino. Nello sfondo, a pena accennato, si intravvede un paese: il cielo è cupo e si illumina soltanto intorno al capo della Vergine.

Tela: larg. 1,56 — alt. 1,85.

Dal Museo del Louvre dove era passata dal Gabinetto del Re per cambio nel 1813; furon dati allora il famoso quadro del Boltraffio la *Madonna della Famiglia Casio,* una *Sacra Famiglia* di Marco d'Oggiono, due tavole del Moretto e la *Predica di S. Stefano* del Carpaccio; in luogo dei quali Monsieur de Non scelse e mandò a Brera, oltre questo quadro del Van Dyck, il ritratto (n. 614) di Rembrandt, il *Cenacolo* (n. 679) di Rubens, il quadro (n. 699) di Jordaens e il ritratto (n. 700) di Van Dyck.

Il dipinto, vivace, morbido, pieno di soave sentimento, di bel colorito, è certamente posteriore al 1622, l'anno in cui Van Dyck si recò a Venezia. La Vergine e il putto hanno le forme preferite dal pittore in quest'epoca della sua attività: forme italiane, un po' grassoccie, colorite, sane, quali si trovano, a mo' d'esempio, nel quadro della collezione Heinrich Sieveching di Amburgo, nella *Sacra Famiglia* della Galleria di Vienna, nel *Riposo in Egitto* della Galleria Pitti, nella *Madonna col Bambino* della Galleria Liechtenstein di Vienna (replica men luminosa di quella della Galleria di Dulwich). L'atteggiamento del gruppo principale ricorda molto quello della *Madonna col Bambino e santi* della Galleria di Vienna.

Nella collezione Albertina a Vienna si conserva il disegno per questo quadro: è eseguito a penna, acquarellato e rialzato a biacca. Un altro disegno è nel Museo di Marsiglia; nella collezione Albasini Scrosati di Milano v'è uno schizzo a colori, attribuito a Van Dyck stesso, che presenta il motivo dello stesso quadro di Brera, ma con minor sentimento nell'aggruppamento delle figure.

BIBLIOGRAFIA: M. MENOTTI, op. cit., v. n. 700. — C. DE MANDACH, *St. Antoine de Padoue*, Paris, 1899, pag. 337.

ICONOGRAFIA: Inciso da M. Bisi per l'opera del Gironi cit. — C. RICCI, op. cit., pag. 109. — Fot. Ist. It. d'Arti Grafiche. Fot. Alinari 14543 B, Anderson 11040, Braun 26564, Brogi 2681.

Gioachino Sandrart.

Nacque nel 1606 a Francoforte sul Meno e morì a Norimberga nel 1683 (?). Oltre che pittore fu anche biografo.

702 **Il Samaritano del Vangelo.**

Segnato:

Joachinus Sandrart fecit 1632

Tela: larg. 1,33 — alt. 1,33.

Già appartenuto ad Andrea Appiani e dall'Accademia passato nella Pinacoteca il 17 gennaio 1831.

Antonio Podenin.

Operava in Roma nel 1710.

Ritratto, a solo busto, di un vecchio, sorridente, giocondo, grasso, di fronte, con ampia parrucca bianca; un manto rosso gli copre il vestito, del quale si scorge il ricchissimo panciotto a ricami d'oro. **703**

Tela: larg. 0,72 — alt. 0,96.

Scuola olandese.

Ritratto, a solo busto, di vecchio gentiluomo, di terza, col pizzo e i capelli bianchi. **704**

Tavola di rovere: larg. 0,60 — alt. 0,74.

Scuola fiamminga del secolo XVI.

Ritratto, quasi di fronte, a mezzo busto, di giovane gentiluomo, col pizzo e i baffi castagni; ornato di ampio colletto e pizzi e di una gran collana, con una decorazione, sul petto. **705**

Tela: larg. 0,53 — alt. 0,65.
Legato Oggioni (1855).

Antonio Raffaello Mengs.

Nacque il 12 marzo 1728 ad Aussig in Boemia: fu figlio di Ismaele Mengs e di lui scolaro a Dresda e a Roma, dove visse durante la gioventù. Fu pittore di Corte a Dresda nel 1745. Nel periodo 1752-1761 lavorava, fra i più famosi del tempo, a Roma, così che alla scuola romana egli appartiene pure; i suoi affreschi a Sant'Eusebio, quelli nella volta della stanza dei papiri nella Biblioteca vaticana, il *Parnaso* nella villa Albani offrono nobiltà di forme in confronto alle opere dei contemporanei; benchè il Milizia e i contemporanei osassero collocare i suoi meriti al di sopra di quelli di Raffaello, è certo che fra le molte pitture dal colorito cereo, manierate, il maestro ne vanta diverse degne di ammirazione. Dal 1761 al 1769 lavorava, onoratissimo, a Madrid in qualità di pittore di Corte. Dal 1769 al 1774 stette di nuovo in Italia, donde ritornò di nuovo a Madrid. Nel 1777 era ancora a Roma, dove morì il 29 giugno del 1779.

Ritratto di Domenico Annibali, musico: due terzi di figura, in piedi. Il personaggio, sbarbato, sorridente, gioviale, l'occhio scintillante, la parrucca bianca, è rappre- **706**

sentato in ricco robbone, sotto il quale appare il panciotto a grandi ricami d'oro e qualche fiore a colori qua e là, aperto sul petto a mostrare la fine camicia a pizzi; regge sulle spalle negligentemente un ricco manto foderato di pelliccia vaiata e con la destra tocca i tasti di una spinetta, appoggiando la sinistra sul fianco in atto signorile, sicuro. E' un ritratto vivace, caldo di toni, suggestivo.

E' segnato, in corsivo, sulla base della colonna dietro il personaggio:

Antonio Raffaele Mengs dipinse l'amico
Domenico Annibali l'anno 1750

Tela: larg. 1,25 — alt. 0,95.

La cornice barocca a leggeri cartocci e fregi è antica, ma non è l'originale: la presente vi fu adattata.

ICONOGRAFIA: Fot. Brogi 2150.

Scuola fiamminga del secolo XVI.

707 **Ritratto di gentildonna**, il solo busto, giovane, voltata di tre quarti verso il riguardante, in ricchissima veste ornata di pietre preziose e trapunta a fili d'argento. Sul capo ha un diadema tempestato di pietre preziose.

Tela: larg. 0,37 — alt. 0,47.
Legato Oggioni (1855).

Giovanni Kupetzky.

Nacque nel 1667 a Pösing presso Presburgo: fu scolaro di Benedetto Klaus a Vienna. Lavorò in Italia dal 1706 al 1709, poscia a Vienna, finchè nel 1726 si trasferì a Norimberga, dove morì nel 1740.

BIBLIOGRAFIA: A. NYARI, *Joh. Kupetzky*, Wien, 1889.

708 **Autoritratto**: la sola testa, di terza, l'occhio torvo, fisso sull'osservatore; ha i capelli neri incolti.

Tela: larg. 0,36 — alt. 0,44.
Dono dell'archeologo Gaetano Cattaneo.

Nella Galleria di Dresda si conserva un altro ritratto del pittore al n. 2055, a mezza figura, volto a destra, con piccola barba nera, e in atto di additare qualcosa coll'indice: nel 1741 si trovava nella collezione Wallenstein in Dux.

BIBLIOGRAFIA: A. NYARI, *Joh. Kupetzký*, Wien, 1889.

Pier Francesco Mola e Gaspare Poussin.

Pier Francesco Mola nacque in Milano nel 1612, per altri nel 1621 a Coldiè nel Luganese; fu scolaro dell'Albani e, sembra, anche del Guercino e del Cesari. La regina Cristina lo chiamò a Roma e in quella città il pittore frescò chiese e palazzi. Morì nel 1666 o, per altri, nel 1668.

Gaspare Duguet detto Poussin nacque a Roma nel 1613 da genitori francesi; fu scolaro e parente di Nicola Poussin. Ebbe comune con Salvator Rosa la celerità, ma amò riprodurre luoghi ridenti, al contrario del primo che preferì le rupi aspre e le foreste e le burrascose marine. I vecchi biografi ne lodaron forse eccessivamente l'imitazione del vero e l'erudizione nel riprodurre i luoghi antichi o lontani; il Ticozzi lo chiamò « il più grande paesista ». E' certo tuttavia che come Nicola Poussin fu il vero creatore delle leggi del paesaggio — le sue opere son fuori d'Italia — Gaspare fu uno dei maggiori interpreti dell'armonia potente della natura e della suggestività delle antiche ruine nella campagna romana. Morì a Roma il 25 maggio del 1675.

709 **San Giovanni Battista**, fanciullo, seduto, in mezzo a folto bosco. E' dipinto con una certa grandiosità, ma un po' freddo. La figura è attribuita al Mola, il fondo di paese al Poussin.

Tela: larg. 2,28 — alt. 3,35.

Dalla chiesa di S. Maria della Vittoria in Milano il 15 aprile 1812 insieme al quadro di Salvator Rosa (n. 607).

ICONOGRAFIA: Fot. Brogi 2656.

Scuola olandese (Copie).

710 **Spassi invernali**: una folla di persone in varie occupazioni, di pattinare, di aiutare un caduto sul ghiaccio, di buttarsi palle di neve, di arrostire un cinghiale, di spaccar legna, ecc. Nel fondo si delinea una città.

Tela: larg. 1,41 — alt. 1,00.

Legato Oggioni (1855).

711 **Spassi estivi**: una folla di persone in molteplici occupazioni: di ballare, di bere, di cantare, ecc.

Tela: larg. 1,40 — alt. 1,00.

Legato Oggioni (1855).

Gherardo Honthorst detto Gherardo delle Notti.

Nacque a Utrecht nel 1592 e fu discepolo di Abramo Bloemaert. A Roma risentì l'influsso di Michelangelo da Caravaggio, da cui tolse i caratteristici contrasti di luci e d'ombre nelle scene a lume di fiaccole e di candele. In Inghilterra dipinse per Carlo I, pel re di Danimarca, per principi e personaggi. In patria, e specialmente a La Haye, lavorò pel principe d'Orange. Morì dopo il 1662.

712 **Mezza figura d'uomo** con un calice di vino in mano e rischiarata dal sotto in su dal lume rosso di una candela.

Tela: larg. 0,60 — alt. 0,75.

Dono del sig. Cesare Pisoni nell'ottobre del 1907.

SALA XXXII

Quadri donati all'Accademia di Belle Arti dal conte Stefano Stampa

1. Massimo d'Azeglio, *Un' inondazione* - 2. id., *Il Ferraù che vuol pescare il suo elmo* - 3. id., *Spiaggia di mare al tramonto* - 4. Giuseppe Canella, *Temporale nella campagna romana* - 5. id., *Burrasca di mare sulla spiaggia di Scheveningen* - 6. id., *Il levar del sole nella campagna romana* - 7. id., *Strada in un bosco nel ducato di Baden* - 8. Migliara, *Interno di convento* - 9. Massimo d'Azeglio, *Studio fatto in Val Brembana* (Zogno) - 10. Prinetti Costantino, *Lo scoglio di Dundaf in Scozia* - 11. Canella Giuseppe, *Ripa con piante mosse dal vento* - 12. id., *Veduta presso Brigno* - 13. Prinetti Costantino, *Veduta sul lago di Brivio* - 14. Migliara, *Una veduta di Venezia* - 15. Tanneur Filippo, *Piccola marina* - 16. Darif, *Sacra famiglia* - 17. Bassi, *Veduta nella valle dell'Aniene* - 18. Massimo d'Azeglio, *Quadretto di paese destinato a Lady Palmerston* - 19. Villa Fabio, *Case in vicinanza del lago di Como* - 20. Sabatelli, *Studio di nudo a penna* - 20. Zuccoli, *La Coccarda* (mezza figura di donna) - 22. id., *Il vizio del giuoco* - 23. id., *L'Angelus, al mezzogiorno* - 24. Migliara, *Interno di monastero* - 25. id., *Veduta di Lambrugo* - 26. id., *Interno di chiesa* - 27. Hayez, *Quadro di famiglia* (4 ritratti dal vero) - 28. Massimo d'Azeglio, *Gruppo di piante sugli argini di un fiume* - 29. Prinetti Costantino, *Il ritorno di Riccardo Cuor di Leone in Inghilterra* - 30. id., *Battello sul Lago Maggiore* - 31. Migliara, *Interno di una corte* - 32. Ricci, *Veduta presso Sesto Calende* - 33. Massimo d'Azeglio, *Bozzetto* - 34. Villa Fabio, *Bosco* - 35. Massimo d'Azeglio, *Quadretto fatto in un' ora per Tommaso Grossi* - 36. Prinetti Costantino, *Studio di paese* - 37. Hayez, *Ritratto di donna Teresa Borri Stampa Manzoni* - 38. id., *Ritratto di Alessandro Manzoni* - 39. id., *Valenzia Gradenigo dinnanzi al Consiglio dei Tre* - 40. id., *Un amore* - 41. Prinetti Costantino, *Veduta di Edimburgo* (quadro non finito) - 42. Canella, *Veduta del Lago Maggiore* - 43. Bianchi L., *Paese* - 44. Bisi Giuseppe, *Punta di Bellagio, con effetto di temporale* - 45. Lange, *Studio di paese* - 46. Canella, *Veduta sul Lago di Garda* - 47. Riccardi, *Paese* - 48. Casanova Ambrogio, *Veduta del Lago di Como* - 49. Villa Fabio, *Studio di castagni presso Baveno* - 50. id., *Soggetto simile* - 51. Gozzi, *Marina e gruppo di piante* - 52. Palagi, *La Maddalena* - 53. Podesti, *Due ninfe che scherzano con un cane* - 54. Hayez, *Ritratto di Massimo d'Azeglio* - 55.

id., *La Congiura dei Lampugnani* - 56. id., *Ritratto di A. Rosmini* - 57. Villa Fabio, *Una ragazza che guarda le capre* - 58. id., *Un torrente in una valle* - 59. id., *La fontana del miracolo* - 60. Prinetti Costantino, *Vedutina del palazzo Bolongaro già di A. Rosmini* (ora della duchessa di Genova) - 61. Ignoto, *Canestro con fiori* - 62. Prinetti Costantino, *Spiaggia del Lago di Garda* - 63. id., *Veduta di Cannobio* - 64. Migliara, *Una strada di Roma* - 65. Ignoto, *Paese, dipinto a tempera* - 66. Hayez, *Testa che servì a dipingere il Gonzaga nel quadro del conte di Carmagnola* (credesi sia Tommaso Grossi) - 67 e 68. Villa Fabio, *Studi di paese* - 69. Prinetti Costantino, *Studi di torrente* - 70. id., *Paese presso Fariolo* - 71. id., *Veduta presso Cernobbio* - 72. Hayez, *Odalisca* - 73. Guido Reni (?), *Madonna Addolorata* - 74. Lelli G. B., *Il lago del Sasso in Valsassina* - 75. Hayez, *Testa del pittore De Notaris - Studio pel quadro « La sete dei Crociati »* - 76. id., *Ragazzo - testa* - 77. Ignoto, *Testa di un decapitato* - 78. Ferrari, *Il lago del Piano* - 79. Prinetti Costantino, *Le montagne di Colico* - 80. Ignoto, *Quadro d'animali* - 81. id., *Soggetto simile* - 82. Costantini, *Paese* - 83. Massimo d'Azeglio, *Ruggero nell'isola di Alcina* - 84. Londonio, *Quadro di animali* - 85 e 86. id., *Simile soggetto* - 87. Prinetti Costantino, *Le Isole Borromee* - 88. id., *Veduta presso Cernobbio* - 89. Gonin Francesco, *Geltrude* (la Monaca di Monza) *pronta a entrare in Monastero* - 90. Palagi, *Sisto V e i suoi parenti* - 91. Corvini Giovanni, *Campagna lombarda* - 92. Villa Fabio, *Studio di paese, dal vero* - 93. Massimo d'Azeglio, *Ferruccio a Gavinana* - 94. id., *L'assalto di un ponte* - 95. id., *Bozzetto pel quadro « Il Brindisi di Ferruccio avanti Gavinana »* - 96. id., *Lungo le sponde dell'Aniene* - 97. id., *Una strada presso l'Ariccia* - 98. id., *Torrente con temporale* - 99. id., *Marina agitata presso Sorrento* - 100. id., *Veduta di Cernobbio* - 101. id., *La fontana della Perlasca* - 102. id., *Rovine antiche al tramonto* - 103. id., *La Galleria di Varenna* - 104. id., *La morte di Zerbino* - 105. Canella, *Strada in Spagna con temporale* - 106. Massimo d'Azeglio, *Combattimento tra francesi e spagnoli* - 107. id., *Briganti catturati presso il monte Sant'Oreste* - 108. id., *Il Ferrari che ripesca l'elmo* - 109. id., *Una strada presso l'Ariccia* - 110. id., *Bozzetto dell'Attendolo Sforza* - 111. id., *Bradamante che sfida il mago Atlante* - 112. id., *Macbeth e le streghe* - 113. id., *Rive di fiume* - 114. id., *Studio di paese* - 115. id., *Val Brembana* - 116. id., *Tronco d'albero con acqua al piede* - 117. Canella, *Un mulino* - 118. Villa Fabio, *Eremita e fanciulli in un bosco.*

SALA XXXIII

Opere di concorsi e saggi della R. Accademia di Belle Arti di Milano

1. Berger Giacomo, *Danae e Perseo bambino all'isola di Seriffo. Apertura dell'arco fatto dai Corsali* - 2. Castelli Ferdinando, *L'incontro di Ettore con Andromaca alla porta Scea* - 3. Sala Vitale, *Paolo e Francesca da Rimini* - 4. Diotti Giuseppe, *Il Bambino Gesù adorato dalla Vergine e dai pastori* - 5. De Antoni Antonio, *Il Laocoonte* - 6. Nenci Francesco, *Zenobia tratto dal fiume Arasse da alcuni pastori* - 7. Hayez Francesco, *Il Laocoonte* - 8. Nappi Sigismondo, *Attilio Regolo parte da Roma per tornare prigioniero a Cartagine contro una certa morte* - 9. Brager Carlo, *Ciro ritrova Pantea col cadavere d'Abradate sulle ginocchia* - 10. Bellosio Carlo, *Sacrifizio di Noè* - 11. Politi Odorico, *Anassagora e Pericle* - 12. Sala Pietro, *La morte di Anania* - 13. Vianelli Pasquale, *Bernabò Visconti riconosciuto da un contadino che lo accompagnava al castello di Melegnano* - 14. Garberini Giov. Battista, *Diomede ed Ulisse ritornano dal tempio coll'involato Palladio* - 15. Casnedi Raffaele, *L'obolo della povera vedova* - 16. id., *Il prigioniero di Chillon* - 17. Bellosio Carlo, *David che trattiene Abisai che vuol trafiggere Saul* - 18. Airaghi Giov. Battista, *La morte d'Ippolito* - 19. Mezzera Rosa, *Vicinanze di Roma con effetto di tramonto* - 20. Bertini Giuseppe, *Dante Alighieri porge a frate Ilario, priore dei monaci Agostiniani, un libro contenente parte della sua Commedia* - 21. Moia Luigi, *Rinaldo che abbandona Armida* - 22. Cornienti Cherubino, *Gian Giacomo Trivulzio innanzi a Luigi XII Re di Francia ribatte le accuse del conte di Ligni* - 23. Riva Ambrogio, *Erminia assistita da Vafrino fascia le ferite dell'esangue Tancredi* - 24. Induno Domenico, *Alessandro il Grande e il suo medico Filippo* - 25. Zatti Carlo, *Adamo ed Eva piangono Abele* - 26. Caironi Agostino, *Enrico IV Re di Francia pone la propria spada nelle mani del neonato suo figlio augurandogli di non usarne che a difesa e gloria del suo popolo* - 27. Appiani Andrea, *Il ritrovamento di Mosè bambino fra le canne del Nilo* - 28. Zali Gio. Battista, *La condanna di Amano* - 29. Gallo Gallina, *Venere in forma di cacciatrice comparsa ad Enea sui lidi della Libia* - 30. Diotti Giuseppe, *Mosè colle tavole della legge.*

SALA XXXIV

(segue)

31. Carcano Filippo, *Federico Barbarossa e il Duca Enrico il Leone a Chiavenna* - 32. Tavella Antonio, *Marco di Sciarra accampato presso Mola, lascia libero il passo a Torquato Tasso che per di là si recava a Roma* - 33. Pagliano Eleuterio, *Fozio, strappato a forza dal tempio di S. Sofia in Costantinopoli, per ordine dell'Imperatrice Teodora* - 34. id., *La partenza dalla casa paterna di una contadina fatta sposa* - 35. Donghi Felice, *Paesaggio* - 36. Mazza Salvatore, *Una mandra in riposo* - 37. Pogliaghi Lodovico, *Gian Maria Visconti ucciso davanti la chiesa di S. Gottardo* - 38. Bianchi Mosè, *Giovane donna* - 39. Bisi Fulvia, *Paesaggio con macchiette, dirupo e montagne* - 40. Chialiva Luigi, *Animali condotti ad abbeverare* - 41. Trezzini Angelo, *Lettura di una lettera giunta dal campo* - 42. Calvi Paolo, *Il poggio della Madonna della Scoperta coll'attacco dato dal 3º battaglione bersaglieri il 24 giugno 1859* - 43. Sala Paolo, *Tramonto del 4 giugno 1859 a Magenta* - 44. Ferrari Gio. Battista, *Veduta di Brescia* - 45. Michis Pietro, *Un matrimonio civile in un villaggio* - 46. Ricci Guido, *Gruppo di querce in riva ad uno stagno* - 47. Jotti Carlo, *Un torrente che irrompe in una selva di pioppi* - 48. Pietrasanta Angelo, *Cola da Rienzi* - 49. Pecora Livio, *Matteo Visconti accoglie cortesemente alcuni militi imperiali a lui spediti con ordine di arrestarlo se lo trovavano in armi* - 50. Brambilla Ferdinando, *Margherita degli Acciajuoli e il rigattiere Giovanni dalla palla* - 51. Brambilla Ferdinando, *Ecce Homo* - 52. Verazzi Baldassare, *Il Samaritano del Vangelo* - 53. Cornienti Cherubino, *Mosè fanciullo che calpesta la corona di Faraone* - 54. Caironi Agostino, *Cristiani nel Colosseo* - 55. Cornienti Cherubino, *La moglie del Levita* - 56. Teglio Milla Ismaele, *Il Duca Francesco I Sforza mette la prima pietra dell'Ospitale Maggiore di Milano* - 57. Michis Pietro, *Zeusi sceglie fra le più avvenenti giovani crotoniate il modello per la sua Elena* - 58. Penuti Carlo, *Pianura al piede di un colle boscoso.*

(Questa sala e la precedente contengono anche i calchi in gesso delle scolture del Partenone).

SALA XXXV

(segue)

59. Venturi Roberto, *Antonello da Messina e Gio. Bellini* - 60. id., *L'Innominato* - 61. Filippini Francesco, *Il Maglio* - 62. Previati Gaetano, *Ostaggi cremaschi esposti da Federico Barbarossa ai colpi dei difensori della loro città* - 63. Filippini Francesco, *Strigliatura di canape* - 64. Tallone Cesare, *Una pia donzella che difende dalla rapacità di un Goto gli arredi sacri affidati alla sua custodia* - 65. Focosi Alessandro, *Filippo Maria Visconti, Duca di Milano, dona la libertà ad Alfonso Re d'Aragona ed a Giovanni Re di Navarra fatti prigioni da' Genovesi* - 66. Cagnola Giovanni, *Il cadavere di Patroclo difeso dagli Ajaci* - 67. Bellosio Carlo, *Carlo d'Angiò fa scoprire il volto al cadavere del Re Manfredi onde sia riconosciuto dal conte Gerolamo Lancia* - 68. Taccani Luciano, *Rappresentazione allegorica della giustizia* - 69. Sala Vitale, *I funerali di Patroclo* - 70. Pietrasanta Angelo, *La moltiplicazione dei pani* - 71. Croff Luigi, *Solone prima di partire per l'Egitto fa giurare agli Ateniesi l'osservanza delle sue leggi* - 72. Diotti Giuseppe, *Socrate dopo aver preso il veleno* - 73. Cinotti Guido, *Studio d'animali* - 74. Zannoni Giuseppe, *Il ritorno dal pascolo* - 75. Carcano Filippo, *Buon cuore infantile* - 76. Beltrame Achille, *Alla Bicocca* - 77. Bersani Stefano, *La mietitura* - 78. Cagnoni Amerino, *Sgradevole incidente* - 79. Piatti Antonio, *L'affronto* - 80. Tagliabue Andrea, *Ugo e Pia de' Tolomei* - 81. Pittora Carlo, *Animali condotti ad abbeverare* - 82. Poma Silvio, *Macbeth e le streghe* - 83. Bignami Vespasiano, *La lezione di botanica* - 84. Riva Egidio, *Prime nebbie* - 85. Bartezago Enrico, *Alpi pennine* - 86. Banfi Gioachino, *Erodiade* - 87. Porta Gerardo, *Un baccanale di Roma* - 88. Paoletti Rodolfo, *Cortile con bove* - 89. Gallizzi Gio. Battista, *Ritratto di donna all'aria aperta* - 90. Beltrami Giovanni, *Vitello* - 91. Boni Napoleone, *Il fisico Evangelista Torricelli* - 92. Gignous Lorenzo, *Sesto Calende* - 93. Barbaglia Giuseppe, *Bagno Pompeiano* - 94. Bartezago Enrico, *Sul campo del lavoro* - 95. Balestrini Carlo, *Le slitte* - 96. Ashton Luigi, *Boschereccia con episodio del Battesimo di Clorinda* - 97. Vanotti Alessandro, *Canile (il supplizio di Tantalo)* - 98. id., *Madre di emigrati* - 99. Focosi Alessandro, *Luisa Strozzi ed Alessandro Medici* - 100. Preda Ambrogio, *Un cortile di una fattoria.*

SALA D'INGRESSO E D'USCITA

Andrea Appiani.

Nacque a Milano il 23 marzo 1754. Risentì l'influenza del David, ma fu ben superiore al romano Camuccini, venuto dopo, del quale il Guerin diceva: « il s'est nourri des anciens et de Raphaël, mais il n'a pu les digérer », giudizio che può estendersi alla maggior parte dei neoclassici. L'Appiani conservò invece certa originalità di tendenze che lo raccomanda in mezzo al dilagare della rigida arte degli inizi dell'ottocento. Più che ne' suoi affreschi del Palazzo Reale (1804-1807) pomposi e decorativi, e in quelli di S. Celso e in altre pitture religiose, è preferibile ne' soggetti mitologici, squisiti di forme e delicati di invenzione, che gli meritarono il nome, già applicato a ben altri maestri antichi, di « pittor delle Grazie » che i contemporanei gli voller dare. Ma più che tutto si distinse ne' ritratti, ne' quali trionfano una purezza e un'eleganza che difficilmente si troverebbero nelle opere dei contemporanei e dei molti seguaci e freddi imitatori. Morì a Milano stessa l'8 novembre del 1817.

BIBLIOGRAFIA: *La pittura lombarda del secolo XIX,* Milano, tip. Capriolo e Massimino, 1900.

Apollo e le Muse. **713**
Cartone: larg. 4,70 — alt. 2,02.
Acquistato dall'Accademia di Belle Arti.

Giove e Amore. **714**
Cartone: larg. 2,03 — alt. 1,22.
Dono di Alessandro Sanquirico.

Venere e Psiche. **715**
Cartone: larg. 2,09 — alt. 1,27.
Dono di Alessandro Sanquirico.

Mercurio e Psiche. **716**
Cartone: larg. 1,47 — alt. 1,33.
Dono del prof. Giuseppe Bertini.

SALETTA DI PASSAGGIO

FRA L'INGRESSO E LA SALA I.[a]

---

717 **Andrea Appiani.**

Il carro di Apollo.

Affresco ovale trasportato su tela, sul soffitto: larg. 2,40 — alt. 1,40.

All'Appiani appartengono anche due piccoli affreschi — nella sala XXXI — sul muro, sotto i due grandi quadri del Subleyras e rappresentanti l'uno (sotto il n. 687) *Apollo e Dafne*, l'altro (sotto il n. 689) *Apollo e Giacinto*, larghi m. 1,00, alti m. 1,10, già nella casa Sannazzaro poi Prina in Milano, distrutta nel 1814. All'Appiani appartiene il ritratto di *Ugo Foscolo;* a Martino Knoller quello di *Giuseppe Parini* e a *Giuseppe Bossi* l'autoritratto: questi tre ritratti son ora collocati nella sala XXXV dov'è pure il busto del pittore Giovanni Segantini modellato da Paolo Troubetzkoy.

INDICE DELLE TAVOLE

N.B. Il numero che segue al nome dell'autore è quello del Catalogo.

SCUOLE

RAPPRESENTATE O RICORDATE

INDICE DEGLI ARTISTI

I nomi degli artisti che non son rappresentati nella Pinacoteca di Brera son scritti in corsivo.

INDICE

DEI LUOGHI DI PROVENIENZA DEI QUADRI DI BRERA

INDICE ICONOGRAFICO

ERRATA - CORRIGE E AGGIUNTE

Pagina 11. Riga 3, invece di *presso Como* leggere: *presso Monza.*

» 12. Alla bibliografia del Foppa aggiungere: G. FRIZZONI (*L'Arte*, 1899, pag. 316 e segg.).

» 32. Al n. 75 correggere: *come in atteggiamento di lieta curiosità.*

» 33. Alla biografia di Marco d'Oggiono aggiungere: *il Lanzi fa risalire la sua morte al 1530; ma il necrologio milanese veduto dal Motta non lo ricorda.*, e alla bibiografia ricordare: LONGONI, *Cenni sui dipinti di Marco d'Oggiono.* Lecco, Corti, 1858.

» 43. In fondo alla descrizione del n. 98 aggiungere: *Un soggetto analogo del Romanino è nella collezione Sandor Lederer a Budapest: altri son in quella dell'Accademia di Venezia e in quella Doria di Roma* (G. BERNARDINI, *L'Arte*, 1906, II).

» 52. Nella bibliografia in coda alla biografia del Brusasorci: invece di D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori cremonesi,* ecc. leggasi: Id. *Le vite dei pittori veronesi* ecc.

» 54. Nella bibliografia del n. 115 invece di MALAMANNI leggasi: MALAMANI. Così qualche altra volta in seguito.

» 55. Alla descrizione del n. 117 aggiungere: *Una copia antica di questo Cenacolo di Brera è in un disegno degli Uffici in Firenze riprodotto da* C. RICCI, op. cit., pag. 245: aggiungere questa citazione alla relativa iconografia.

» 58. Alla descrizione del n. 122 aggiungere: *Una replica della scuola è in casa della signora Adele Colombo, a Milano via Lupetta, 2.*

» 64. Alla bibliografia del Pordenone aggiungere: S. LUDWIG. *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei* (in *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml.*, 1903).

» 75. Al n. 372 aggiungere: *Questo dipinto, che rappresenta più verosimilmente « la Disciplina », era in origine nel palazzo ducale di Venezia.*

» 94. Alla bibliografia e iconografia del n. 175 aggiungere il recente scritto: G. FRIZZONI. *Il Cima da Conegliano di Casiglio alla Pinacoteca di Brera* (in *Bollettino d'arte*. A. I, Fasc. X, 1907).

» 108. Nella descrizione del n. 194 in luogo di *incisiva delle forme,* ecc. leggere: *incisività delle forme* ecc.

» 109. Al nome di Verla Francesco (n. 197) aggiungere: *Nacque a Vicenza, seguì la maniera del Mantegna e fiorì fra il 1490 e il 1520.* (P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna* cit., pag. 450).

» 159. Nell'ultima riga, invece di *sotto la direzione di Leonardo* ecc. leggere: *studiando le opere di Leonardo* ecc.

» 160. Alla bibliografia di Cesare da Sesto aggiungere: M. REYMOND, *Cesare da Sesto* (in *Gazette des beaux arts*, 1892, pag. 314). F. MALAGUZZI VALERI, *Cesare da Sesto* ecc. (in *Rassegna d'arte*, febbraio 1908 e, ivi, riproduzioni del quadro dei disegni, di copie antiche e di quadri affini dell'ultimo periodo di Cesare da Sesto).

Pagina 161. La cornice del n. 276 s'ebbe in cambio d'altra dalla Fabbriceria della Chiesa di Legnano e non dal signor Aldo Noseda, al quale devesi invece la cornice del n. 214. Aggiungere: *secondo il Morelli questo quadro è della prima maniera del pittore. Un dipinto del tutto analogo ma con S. Giuseppe e senza paesaggio è nella galleria di Budapest: il disegno del putto è nella raccolta di S. M. il Re a Torino* (A. VENTURI, *L'Arte*, 1900, pag. 205 — e: *A. Szépmüvészeti Museum Milanoi Mesterei es Leonardo da Vinci irta* LEDERER SANDOR, Budapest, 1907).

» 165. In fondo alla biografia del Boltraffio aggiungere: *Il necrologio milanese assicura ch'egli morì il 15 giugno 1516 a 45 anni.* (E. MOTTA, *Arch. Sto. Lomb.*, 1891, A. XVIII).

» 174. N. 289. Invece di: *Nel fondo si stende ecc. un roveto* leggere: *Nel fondo si stende ecc. un roseto.*

» 217. *Crivellone* (A. M. Crivelli). Invece di: *nato nella seconda metà del sec. XVI,* leggere: *Nato nella seconda metà del XVII secolo.*

» 225. N. 403. In fondo alla descrizione del quadro aggiungere: *Un pensiero del Crespi per questa cena è in un foglio della collezione Dubini a Milano.* (F. MALAGUZZI VALERI in *Rassegna d'arte*, gennaio, 1908).

» 236. Nella bibliografia del Correggio la data del libro di C. RICCI, *Antonio Allegri da Correggio,* va corretta in: 1897.

» 239. Dell' iconografia del n. 428 la riga 3 va corretta così: *l'opera del Gironi cit.* G. FRIZZONI *Arch. Sto. dell'Arte*, 1889, pag. 6-7 — C. RICCI, *Rassegna d'arte,* ecc.

» 242. Al n. 433 il nome del proprietario, Castellano, va corretto in: *Castelbarco.*

» 260. Al n. 464 alla citazione del quadro di S. Prospero s'intenda in Reggio Emilia e si corregga la *caduta di Saul* ecc. così: *la caduta di San Paolo.*

» 277. In fondo alla pagina aggiungere: *Ricorda notevolmente il quadro del Crivelli della collezione di sir Frederich Cook a Richmond.* (V. H. COOK in *Arte*, 1902, pag. 115).

» 356. Al n. 614 la segnatura del quadro di Rembrandt a gran pena intelligibile, va forse modificata così: RBT.VAN.RYN. 1632.

INDICE DEL TESTO